أفكار جديرة

لا معنى للحديث عن محاور هذا العدد من « مشارف » دون الإلتفات إلى ما يقف وراءَها من أفكار جديرة بالفحص والتأمُّل.

وفي واقع الأمر فقد قُيِّض لنا، منذ الصدور المتجدّد للمجلة، أن نطرح مجموعة من هذه الأفكار، التي لم تذهب هباءً، بل سرعان ما وجدنا لها شركاء، نتقاسمها معهم من أجل أن تمكث في الأَرض.

لعلّ الفكرة الجديرة الأُولى تكمن في ما نُوليه، عددًا عددًا، من اهتمام للنصّ الجديد، نصّ الشباب إذا شئتم، لا من حيث انتماء صاحبه العمري فحسب بل وأيضًا، وأساسًا، بما يتلاءَم مع رهاننا على أدبيّة النصّ، كبادرة توكيد على استمرارية الإبداع. لذا فإن خروجنا بمحور كامل لهذا النصّ، وإن أمكن اعتباره ضربًا من تحصيل حاصل، ينطوي على أهميّة فائقة بالنسبة للدارسين والمتابعين وفيما هو مختص بنُبل ذلك الرّهان، كما ستُبدي لنا الأيام القادمة.

ولئن كان رهاننا قد أبدع الفكرة الجديرة السّالفة، فظلّت ملازمة لكل عدد من « مشارف »، فإنّه في الوقت ذاته أخصب أُخرى هي فكرة الإستقراء، الموازية للإستشراف، التي اشتقّ منها إسمنا. ومن فكرة الإستقراء يرى النُّور المحور الخاص عن السينما التي لا تُساوم، والتي ما انفكّ جنون الواقع، هنا والآن، يؤكّد حاجتها وضرورتها في خارطة الإبداع الثقافي.

قُلنا في مناسبة سابقة إنّ الموت يأبى أن يُفارقنا. وهذه المرّة ليس أنّه لم يُفارقنا فقط، بل واختطف قطعة غاليّة منّا، الشاعر والأديب والمترجم محمّد حمزة غنايم، عضو هيئة التحرير. وقبل أن يُغادرنا محمّد إلى إغفاءَته الأخيرة كان شريكًا في إبداع الأفكار الجديرة واقتحامها. وتماثلت أمامنا فكرة أن نذهب بعيدًا في تقييم أثره الأدبيّ، ممّا لم يحظَ به في حياته. وهو ما جاء محور « غياب » متجاوبًا معه.

أمّا ترجمات قصائد يهودا عميحاي، التي ترى النُّور لأوّل مرّة، فمن شأنها أن تدلَّ على ما كانه الراحل في هذا المضمار الشديد الخصوصيّة.

وهكذا فإن الأفكار الجديرة التي أثرت عودة « مشارف » لا تزال تُثرينا لمواصلة المشوار. وتستحق أن نبحث عنها دائمًا لتبعث الماويّة في شجرة الإبداع.

(التحرير)

الدّرب

مِنْ دمشقَ إلى الجولانْ
كانتِ الدَّربُ
أقصرَ مِنْ أنْ تَتَنازَعَها ساعةٌ
وأطولَ مِنْ أنْ يُدركُها النسيانْ

مِنْ دمشقَ إلى الجولانْ
لم نكنْ قافِلَةً
تبحثُ عن نبعٍ جديدٍ وَكَلأْ
قافلةً دونَ نجومٍ كُنّا
وبدرٌ أعلنَ الرّحيلَ وانطفأْ
أبدًا لم نعرفْ
أنّ غايَتَنا نبعٌ مِنْ ظمأْ

مِنْ دمشقَ إلى الجولانْ
كانتْ «يانوسيّةً» وجوهُنا
تشقّ الوراءَ تمامًا كما الأَمام
لم نلتفتْ إلى الخلفِ
لكنّ الأجسادَ خلفنا
استحالت تماثيلَ ملح
لتنتصِبَ ضفّةً من ضفافِ الجرح

مِنْ دمشقَ إلى الجولانْ
اخترقَ قافلَتَنا سِربٌ مِنْ سنونو
فَأَدركنا أننّا لَسْنا طيورًا مُهاجرة

رَمَانا الرحيلُ خارجَ السِّربِ ساهمينَ مُتهامِسينَ:
كانَ علينا أَنْ نُتقِنَ النسيانَ قبلَ عشقِ الأوطانْ

مِنْ دمشقَ إلى الجولانْ
كان الهواءُ خشنًا
هشّمَ أعينَنَا وَحَكَّ قلوبَنا حتّى النزيفْ
أَذكرُ وَقَفَتْ في وَجهِ القافلةِ امرأةٌ،
لم أكنْ أعرفُها بعدُ
لكنني تدحرجتُ من بطنِها
صخرةً من صخورِ سيزيفْ،
قالت:
«لا تبكوا!
دموعُكُم شَوْكٌ في دربِ الغيابْ»

مِنْ دمشقَ إلى الجولانْ
حينَ تَوَغّلْنا في الظلامْ
سوى وجوهِنا لا شيءَ أَضاءَ الطريقَ
وبئرُنَا على ظهرِنا تَئِنُّ:
«إذا نَضَبَ مائي
أصواتُكم مراياكم
أصواتُكم مراياااكم
أصواتُكم مراياااااكم...»

من دمشقَ إلى الجولانْ
المسافةُ لم تكنْ كافيةً لأَنْ نضيع
لكنّها صَفَعَتْ ذاكرةَ المقاتلِ فانحنى..
مِنْ رَمادِها انبعثتِ البيوتُ في دَمارِ قلبِه

وغابَتِ القافلةُ في دخانِ صَدرِهِ
صاحَ:
« حزيرانُ..
الآن قَتَلتَني يا حزيرانْ.. »

من دمشقَ إلى الجولانْ
لم نَخْطُ كثيرًا
لكنّنا تُهْنَا:
مَنْ منّا كان يبتعدُ ويَنْهدُ؟
نحن أم دمشق؟
أَنَّ عجوزُ القافلة:
« في غابِ الغيابِ تمشي الأشجارُ ولا نمشي
شَجِّروا الأرضَ بِهاماتِكم
ولا تَعُدّوا خطاكم.. لا تَعُدّوا.. »

في الجولانْ
حينَ بَلَغْنا « عينَ القصب »
شَرِبنا ونظرنا خلفَنا
لم نرَ إلا تماثيلْ
شربنا وشربنا كي نذيبَ عنها الملحَ
صمتٌ..
لا شيءَ هزّ الهواءَ سوى المناديلْ
شربنا..
وشربنا..
وشربنا
حتى صارت أعضاؤنا حروفًا مِنْ مواويلْ

الشاعر

عندَ مشارِفِ القريةِ ابتسمَ الشاعرُ:
« خرَجْتَ منها لكنّها لم تَخْرُجْ منك! »

الشاعرُ لم يَكنْ مثلَ « أوديسيوس »
فَعَلَ كلّ شيءٍ كي لا يَعود
وَحينَ عادَ
لم تَكُنْ « بنيلوب » بانتظارِهِ
إنّما انتظرَهُ كلّ ما هَرَبَ منه
دونما حاجةٍ إلى نُدْبٍ على جَسَدِهِ
كي تُمَيّزُهُ مَأساتُهُ.

الشاعرُ قبلَ أن يعودَ
كانَ كلّ يومٍ يَدّعي القصيدة
الآن هي مَنْ يَدّعيه
تَحمِلُهُ على زِنْدِها
وَتُطَوِّحُ بهِ في الهواء
كأنّه طفلٌ يَأبَى النوم،
تراوِغُهُ..
تفرطُ كلماتِها على الأرضِ كريّاتٍ
وَتدعوهُ للمشي..
توقظُهُ مِنْ عِزِّ نَومِهِ
وتختبئُ خلفَ الستارة
فَيلهثُ وراءَها
لكنَّ النافذةَ تصفعُهُ بالظلام
فَيعودَ لِكَبْوتِهِ.

الشاعرُ أنفقَ أحلامَهُ في رحلتهِ
وَهُوذا الآن لا يُتقِنُ القرية
يدفعونَهُ لأن يكونَ الضدَّ
لِوجْهِ حَلُمَ أنْ يكونَهُ
الشاعرُ الذي أدْمَنَ المرايا
يتحاشاها الآن
أو يحدُجُها في العتمة
لئلا يَفنَى.

الشاعرُ ليسَ نادمًا
على الخساراتِ التي رَبِحَها
لربّما تكونُ زادًا لانتظارِهِ القصيدة
تلك العنيدة
التي حالما يُلْقي القبضَ عليها
سَيغرِسُ مِجدافَهُ، مثلَ «أوديسيوس»،
في أرضٍ بعيدةْ
مُعْلِنًا اللانهاية وَبدايةً جديدةْ.

في السَّفح

أخيرًا
يسكنُ السَّفحَ
ويحتمي بالجبل
لكنّه يجهل أبجديّة الوعْر
لا يعرفُ من الوحوشِ
سوى وحشٍ سكن صدرَهُ

في السَّفحِ
يبحثُ عن ثمارٍ لكلماتٍ
زرَعها في مقاهٍ بعيدة
أحيانًا يندم:
«ربّما أخطأت!
المثمرةُ
تلك التي كتبتها على الهواء»

في السَّفحِ
لا ليلٌ نبيذيٌّ ولا نساءَ
كي يَعُدَّ أيّامَه بنُقصانِ أحلامه
هنا
كلٌّ لحظةٍ فائتةٍ موتٌ
وكلّ لحظةٍ راهنةٍ
استذكارٌ لموتٍ قديم

حينما عادَ إلى السَّفحِ
كانت حقيبتُهُ
معبّأةً من بُدورِ المدينة
وفي السَّفحِ
أدركَ كم هو ذئب دائمُ البدرِ
دونَ وجوهٍ تُكملُ وحدَتَهُ

في السَّفحِ
ينظر إلى الأُفقِ
مثل بَحّارٍ ينتظرُ بحرًا آخر
موجاتُه،

التي كانت أوتاراً لنشيد رحيله،
يفتّشُ بينَها عن وترٍ مفقودْ
ففي السَّفح،
رغمَ الجبلِ، لا هبوطَ
ولا صعودْ

شخصٌ ما

« شخصٌ ما »
يُلاحقُني كي أقتلَهُ
..
« شخصٌ ما »
ينسلُّ من حلمي
ويتربّصُ بي
ينخرُ لحمي القاسي
ويعبّئُه بذكرياتي النيِّئة
كي أطعنَهُ بيأسي.

« شخصٌ ما »
ليس نديمي
لكنَّهُ يتبَعُني نحو كأسي
ليذوبَ فيها وأبتلعَه.

« شخصٌ ما »
يتدلّى من غيومِ صيفي
الحبلُ حولَ عنقه

يقفُ على كتفيَّ
وينهزني لأَمشي
وأنا
كي لا أشنقَه
أنتظرُ رجوعَ الغيمِ إلى رأسي.

وأخيراً في بيته

(١)
وأخيراً في بيته..
لكنّه يجهلُ كيف يمارسُ البيتَ
تعوّد أن ينهضَ كلَّ صباحٍ
تحت سقفٍ جديد
وأصابعُ جديدة
تنحتُ على صدره
عنواناً جديداً
والآن
رحيلُهُ يتَّسعُ في العنوان

(٢)
كلّ ليلة
يتسلّل إليه ليلُ امرئ القيس
وتنسلُّ من رأسه فراشةٌ
تصفع سطح الليل بجناحيها
فتنهمرَ منهما الدوائر
دوائر..

دوائر..
ويغرقُ كالحصاة
في قعرِ أحلامهِ

(٣)
بيتًا بيتًا
رافقته ستائرُهُ
كي تصيرَ له رئةً
حينما تشتهيه سجائرهُ
...
...
عند باب بيته
فارقتهُ ووشوشته:
أيُّها الغريبُ
ما حاجتُك بي؟
لا عُريَ تَحْجبُهُ سوى الأحلامْ
أَسْدِل ظلالَكَ على الشبابيك
وَعَلِّبْ أحلامك في الكلامْ

كم منكَ فيك

كم من البحرِ فيك
فيورقَ الملحُ في الجرحِ!
كم من البحرِ ينقصُكَ
كي تجاورَ المرجان!

الشاطئُ يصدُّ الموجَ بخطواتِ مواعيدِكَ الظامئة،
وأنتَ ذا تستبدلُ شَعرَها بالموجِ كأنَّك تجهلُ كم أبديّ تمشيطُ أسرابِ موجٍ قلقة.
كُلُّكَ قلبٌ..
كُلُّكَ قلبٌ خافقٌ أَخفقَ في تسييجِ الحب.. لماذا قلتَ لها، والبحرُ خلفَكَ:
«أرى البحرَ في عينيكِ؟»
والآن البحرُ أمامَكَ وأنتَ تبحثُ فيه عن عينيها،
عبثًا تبحثُ.. ألا تذكرُ ما قالته لك!..
«لا مرايا في البحر،
لا تَكُنْ كالشمس..
تشتهي أن ترى وجهَها فيه
وَكلَّ يومٍ يبتلعُها».

كم من البحرِ فيك
فيكونَ لكَ الزَّبدُ ذاكرة!
كم من البحرِ ينقصُك
كي تبتلعَ الحكاية!

– الوداعَ..
قالتها عنكُما موجةٌ
وافترقتُما..
– مَنْ لا وطنَ له لا حبيبةَ له
– لمَ بنيتَ على جسدي وطنَك؟
– وطني في الغرباءِ أجمل..
ومضيتَ وكرسيٌّ مقهى البحرِ يجلسُ في قلبِكِ...
صرختَ من شرفةِ الطابق الثامن:
– حيفا! أنذا أفرغتُ فيكِ كلَّ أسئلتي..

ونمتَ وحيداً في سريركِ المخضّبِ بعطورِ النساء.

كم من الصحراءِ فيك
فلا تعرفُ أينَ تَحلّ !
كم من الصحراءِ ينقصُكَ
كي تمحوَ فيكَ الظلّ !

– لأوّلِ مرّةٍ أرى دموعَكِ!
– كنتُ أُخفيها خلفَ العدساتِ اللاصقة..
والتمعَتْ على جسدِكَ كلُّ الندوبِ التي لم ترَها في عينيها.
– لو أنّكَ تفهمُ لغتي لأهديتُكَ دفترَ يوميّاتي كي تعرفَ نفسك..
الدمعُ على وجهها يمحوكَ،
وحبرُها يضيئكُ فوقَ صفحاتِها الصامتة..
« سأشتاقُ لحزنه »،
كَتَبتْها ووضعتْ الدفترَ في رفِّ الكتبِ القديمة،
ثمّ نامت كطفلة قرأتْ لها جدّتها أُسطورةً جديدة..
وأنتَ دموعُها جعلتْ رأسَك سماءً دائمةَ الغيم
وجسدَكِ صحراء يمحو رملُها خطواتِكَ ويُلْهبُ ذكرياتِكَ.

كم من الليلِ فيك
فتشتاقَ للندى !
كم من الليلِ ينقصُكَ
كي يبتلِعَكَ الصدى !

– لونُ عينيكِ مختلفٌ اليوم!
– لأنّك لأوّل مرّةٍ تراني في النهار.. ولأَولِ مرّة لا أشعرُ أني عاهرة..
يا ابنَ الليلِ كم لوناً أضعت؟

كالسيفِ ينْحَرُكَ قوسُ قزح والوجوهُ حولَكَ بيضاء.. وقلبُكَ يصرخُ:
« كلُّ النهاراتِ لعينيها ».
يا ابن الليلِ هلاّ اعترفتَ بما اقترفتَ؟
قلت مرّةً:
« أنا ابنُ الليلِ ولستُ خرافة! »
وماذا الآن؟
اعترفْ... هيّا اعترِفْ!
....
....
حسنًا سأعترف:
« طارَ الليلُ وبقيتُ أنا الخرااااااافة... »

كم من الأصفرِ فيك
فلا تموت!
كم من الأصفرِ ينقصكَ
كي تموت!

هل تذكرُ يومَ أهديتَها باقةَ زهورٍ صفراء؟
....
....
– لا أُريدُها.. إنّهُ لونُ الفراق.
– لكنّه جميلٌ على الزهورِ. ڤان چوخ كان مُغرَمًا بهِ..
– وهو من قتلَهُ. بحثَ عنهُ طويلاً في عبّاد الشمس، وعندما وجده وجّه الرصاصة إلى بطنِهِ..
وَرمَتْ الباقة على الشارع،
وكلّما داستْها سيارة كان الأصفر يشتعل فيكَ أكثر...
والآن..

....

....

هل لديكَ رصاصة؟

كم مِنْكَ فيك
فتؤنسَكَ وحدتُكَ!
كم مِنْكَ ينقصُكَ
كي تجدَها!

البنفسجي

عاشقٌ
يَلْتَحِفُ موجةً
ويتسلّقُ السماءَ بعينيّ الذئب

* * *

نقيق ضفادعٍ
تسترخي على نجومِ البحيرة

* * *

ضبابٌ
يتسلّلُ ليلاً
من رِئَتي النهر

* * *

سربُ طيورٍ
يمرُّ أمام وجه البدر
فيفضحُ هجرَتَهُ

* * *

حيرةُ الظلِّ
ما بين آخرِ الليلِ
وأوَّلِ الفجر

* * *

حالمٌ
يدركُ في الحلمِ
أنّه يحلم

* * *

رائحةُ فِراشٍ
غادَرَهُ عاشقان
قبل أن يقرصُهما النور

* * *

خوفُ الخفافيشِ
إذا داهمتها الشَمسْ

* * *

صوتُ البحرِ
حينما يصفعُ صخورًا داكنة

* * *

لزوجةُ جَنينٍ
يسقطُ بين فخذيِّ أُمِّهِ

* * *

غيمةٌ
تحلمُ أن تظلَّ غيمةً

* * *

الأسودُ
عندما يحلمُ بالأبيض

أُمي

أُمي
أُمِّيّةٌ
لكنّها علّمتني
كيفَ أكونُ شاعرًا
أزرعُ الورودَ في ملحي

أُمي
كلّ فجرٍ
تقطفُ من السماءِ غيمَةً
تدحرجُها بين كفّيها
وتذرُّ بها جُرحي

أُمي
تُطيلُ النظرَ في المرآة..
أُمي لا تبحثُ عن حُسنِها العتيق
أُمي تبحثُ في وجهِها
عن بُقعةٍ خاليةٍ من التجاعيد
كي تُخبّئَ فيها فرحي

أُمي
ما كتبتُ لها القصيدة..
خفتُ أن تصيرَ مرثيّةً
إذا ما أفقتُ من قَدَحي

حَاوَلْتُ

حاولتُ استباقَ النهرِ إلى المصبِّ
ونسيتُ أنهُ دائمًا يبدأُ..
علّمني النهرُ:
«إن شئتَ الوصولَ
كُنْ شَظَايا..»

حاولتُ استباقَ الريحِ إلى المهبِّ
ونسيتُ أنها تحملُني..
عَلَّمْتني الريحُ:
«إحملِ الأشياءَ
ولا تسبقْها..»

حاولتُ استباقَ الدربِ
ونسيتُ أنَّ في محطّاتِها
تتَّسعُ الذاكرة..
علّمتني الدربُ:
«لا جهةَ للآتي..»

حاولتُ استباقَ الربِّ..
نَسَجتُ السماء نجمةً نجمةً
ونسيتُ أنَّ الربَّ
يكبُرُ كلّما ابتعدَ..
علّمني الربُّ:
«إن شئتَ الفوزَ اختفِ..»

حاولتُ استباقَ الحبيبةِ إلى الحبِّ
ونسيتُ أنَّ في الحبِّ
منتصرينِ اثنين
أو خاسرينِ اثنين..
علّمني الحبُّ:
«إفرحْ لانتصارِ الآخرين..»

شاعر سوريّ مقيم في مجدل شمس / هضبة الجولان السوريّة المحتلّة

وســـام م. جـــبـــران

فراشةٌ.. أو دائرةُ الوهم

(إلى پرڤنيه إيراني)

ضفادع تزحفُ تاركة مسلّةَ الوقتْ.
تنسكبُ حكمةُ الحبر فوق بلاط الهوامش / هَجَرتْها الشّمسُ وداستْ
عليها أطرافُ الحروفْ.
قطرُ الأرض يتّسعُ يبتعدُ الفجرُ
الضفادعُ تزحفُ داخلَ حنجرتي. أتساءلُ:
هل يطلعُ مجيئي من هذا الذّهابْ؟
..
أُغنّي..
أُصَيّرُ الصّمتَ مهرجانَ لُعابْ.
هكذا تعلّمتُ لغةَ الكلام، فعشقتُ الصّمتْ.

***

الطّينُ يُشرقُ معهُ الفَراشُ.
وهمٌ كلّ دائرة / الأُفقُ لا ينغلقْ.
من يحبّ الماءَ غيرَ العشب اليابس؟
من يفتّشُ في المُطلق عن الأَسبابْ؟
الأُفقُ يزحفُ لا يخون طريقَهُ المتغيّر.
الأرضُ دودةٌ حُبلى بالآلهة والأمراض المُزمنة.
الطّينُ ينغلقُ عَلَيّ / كلّ خليّةٍ في جسدي فراشةٌ
تنتظرُ ميعادَها مع الضّوءْ / الكونُ بوابةُ حلُمٍ
يحرُسُها الخوفُ ونخيرُ الكلابْ.

***

<< وسام جبران، ٢٠٠٠، عدسة: آنيا مورينج، ألمانيا

من الخطّ الهيروغليفيّ إلى الألواح المسماريّة يَمْتَدّ جسدي وَحْلاً يمرُّ بجميع سلالات الأبجديّة. يُراقصُ البداياتِ على إيقاع التانچو ويبتلعُ حوتَ العصرْ..

ها هناك فراشةٌ أرحلُ معها خارجَ كلّ دائرةٍ أو مُخاطٍ لاصقٍ اسمه الكونْ.. الأُفقُ مائدةٌ. النجومُ قرابين مشويّةٌ. القمرُ كعكةٌ يتلمّظُها الشِّعرُ ويَبْصُقُها إلى ضجر صحرائه. الضّوءُ رحلةُ النبيذ التّائه في خلايا الوقت.

لماذا إذن، حين يتّخذُ الإلهُ شكلَ عكّاز، لا أُطْلقُ العنانَ لأُنوثَتي؟

لماذا لا أُسمّي جسدي فراشة؟

...

فراشتي!..

فراشةٌ لكلّ الرّجال..

ألم يحن الوقتُ لأبجديّةٍ ثانية؟!

* * *

تحرسُني الطقوسُ القديمة.

أشرعُ برسم ما تبقّى من شُموس في حقائب خبّأتُها في أمعائي وأضعتُها..

أرسمُ فتحبلُ دفاتري بأجنّة تخلخلُني.

هكذا تعلّمتُ أن أجلّدَها بالنومْ.

* * *

أنهارٌ تتضفدعُ / الوجودُ أملسْ.

يأتي الزمنُ راكبًا صهوةَ الضّوء. يهزُّ نخيلَ الفراغ بحثًا عن لون خارج السّواد، فلا يجد في المكان غير جغرافيّتي فقدتْ تضاريسها وذهبتْ تبحث عن جسدٍ مَعْبدٍ تشعلُ فيه بخورًا.. رفّ الفراشُ. رفّ الفراشُ.. أحترق.

هكذا تعلّمتُ لغةَ الرّماد ليبْتردَ الآتي ويُبطئُ الضّوء.

هكذا أزحفُ وأُسَلْحفُ الوقتْ..

* * *

بالأَمس، نفضْتُ الفراشَ عن كتفي ومددْتُ ذراعيّ لأُرحّبَ بإلهةٍ صادفتُها

على غفلةٍ من مجرّةٍ وُلِدَتْ منذ هُنَيْهَة..
سألتُها عن دَوْرِها بين الإلهات، قالت :
لُفّ ذراعكَ اليُمنى حول خصري وانتظرْ!

...

غبتُ في الوهم. كانت اللذة أقوى من العقل.
انتظرتُ..
قَفَزَ ضفدعٌ بينما تبادل جسدانا الصّمتَ وشهقات الدّفء والمرايا..
سألتُها : من ذا يحاصرُ مدارنا؟
قالت : كاهنٌ يجترُّ الوقتَ وألعابَ الحظّ.
– ولِمَ العَجَلةُ؟
– الصّلاةُ رزنامةٌ. الزّمن سجادةٌ طَوَت أحلامنا وعاشرت البنفسجَ..

طوينا أفكارنا.. خبّأناها في جيوب الصّمت النائمة مثل كلب فقد خصيتيه عند حافّة الحلم الأخير، فانزلقَ في صحوة الأُنوثة الأبديّة وعانق الضّوءَ.. هكذا اكتشفَ، في رقّة فراشة، سرّ الألوان، وفي غفلةٍ، اختلفَ مع نُباحه فوصوصَ وطارَ بعيداً.. ابتلعْناه..

كرّرْتُ : ما دورُك بين الإلهات؟
قالت : ضعْ ذراعك اليُسرى حول عنقي وانسكب قُبَلاً.. انتظر..

ركبْتُ الضّوءَ. سافرتُ في عنقها. مسحتُ شفاهَ الطريق. المذاقُ ضفدعٌ يزحفُ عائداً على شكل تمساح. يلهثُ.. ليسَ ذُعرًا.

قلتُ : من ذا يقتحمُ زمانَنا والذاكرةَ والحُلُمْ؟
قالت : كاهنٌ يبحثُ عن نجم يشعلُ به زوايا الكون..
– ستفوته الصّلاة، وربْحَةُ الحظّ!
– لا ميعاد للوهم. له كلّ الوقت.

مدَدْتُ لساني. لعَقْتُ جمّيزةً تتدلّى من حافّة كوكبٍ قريب. قشّرتُها. بَرَيْتُ أفكاري. نصبْتُ حروفَها على جُدران مسَلّةٍ تنتصبُ وسْطَ بُحيْرة من اللّعابْ.

– ما وظيفتكِ بين الإلهات؟

– ألَمْ تصلْ سُرّتي بعد؟! .. آه .. رتّبْ فِراشَكَ هناكَ وانتظرْ.. لم العجلة؟.. انتظرْ!..

إزحف قليلاً.. تسلْحَفَ.. تذوّق طعم الزمن.. وانتظرْ!

رأيتُ أشلاء نجوم تسير في جنازة الوقت.

سمعتُ الضّوءَ يروي قصّة الظلام بأصوات يجهلُها!

هكذا، من المُستحيل، تولدُ الحروفُ. ومن تقاطب الضّوء يولد صليبُ الصُّدْفَةِ.. ومن الجهل تاريخُ الحقائق، يتساقطُ بين فخْذَيْ فضاء يحلمُ بكلمة أو بدء جديد.

فراشتي..

فراشة تتشرْقَنُ في زمن يتقَضْبنُ..

وما من فصل خامس يؤاخي بين الفصول!

انتظرْ! (؟)

هكذا اخترعتُ مِمْحَاةً للغد الطالع من

كآبة التّجربة.

وغفوتُ في سرّة امرأة تجهلُني..

هل من سرداب هنا يوصلُني إليّ؟!

ارتخيْتُ..

وبدلَ أن أَقْذفَ الكونَ ابتلعْتُه!

* * *

احمرَّ الأُفقُ.

موجُ البحر حَطَبٌ.
جسدي فرنُ ذرّة يتعلّم، في لغة الفَراش، حوار الحجر مع الحجرْ –
يتعلّم الشّرَرْ.
* * *
قدمان عاريتان / الصّخرُ شهوةُ الطّحالب.
أعشابٌ
كانت فِراشُنا،
صارت عقاقيرَ وكمّادات..
لأجلها اختُرِعَ الجرحُ.
* * *
فراشتي..
دمع الذّكورة.. جسدٌ شظايا في أحراش السرّ وشواطئ العتم..
عيناي عاريتان.
الشّهوةُ عُمقي.
لم يبق منّي غير لغةِ الفَراش..
وَغَدي، سهمٌ ينطلقْ،
يُعلنُ للأشياء:
لُغةُ الفَراش أبقى من الفَراش
لُغةُ الفَراش أبقى من الفَراش
والأُفقُ ليس دائرة –
الأُفقُ لا ينغلقْ.

شاعر وموسيقي فلسطيني مقيم في الناصرة

نــوال نــقّــاع

في ضوءِ الذاكرة

حالتان تثيران المرايا بالتّمام:
عُري تام
أو رداء تام
ولا وقتَ للحيرةِ
حين يدعوكِ للتأمُّل في وجهه
خلف الحالتين
لتَصْحَي من عري سيرتديكِ
أو رداءٍ سيعرّيكِ من روح تقمّصَت الطبائع الأربع:
ناريًا لتحترقي
هوائيًا لتنئي
مائيًا لتغرقي
ترابيًا لتشقي
لا وقتَ للحيرة
حين يدعوكِ لتشهقي صلاتَكِ
قبل التعرّي لتذكُري
وبعد الارتداء لتنسي.

حالتان تفضّان المرايا بالتّمام:
عُريٌ من زجاج مجروحْ
ورداء من الفضّة يلوحْ
وبين الحالتين رتابة وسأم
يدعوكِ إلى انكسارٍ

يدعوكِ إلى هذيانٍ
فدعي المرايا لأصلها الرمليِّ
واستعيني بموجةٍ خضراءَ
تُحرّك في العيون لونَ التُّرابْ
لتطلع حديقة
كلّ الصور سرابْ
واحات ومدن فاضلاتْ
ظلالٌ أقرب إلى الفوضى
وفوضى أقرب إلى البداياتْ
دعي المرايا تغيبْ
بين الصور السالبة والصور المحروقة
واستعيني بذاكرةٍ تختصرُ كل سواد
تشقّ الدروب
إلى حقول من أقواس قزح
لا تعرف المغيبْ.

هالتان من ضوء
تأسران المرايا في المياه
تأسران ظلّكِ في التراب
فاخلعي عن قلبكِ مآسي النّرجس
دعي المرايا للسجن والسجّان
استعيني بالأخضرِ العُشبِيّ
لبعث الدّفء في الماء
إغسلي بقايا الحلم بعيون مفتوحة
إغسلي أوتار الصوت بالريح
لتشهق حقيقة
أُتركي الصباحَ يرتاحْ

في تابوتكِ المفتوحْ
ودعي الروحَ تروحْ
علّها تعود إلى آخر فُلك يخبئ الأثير
في لحنٍ مصقولٍ من مقام الفيروز.

ذاكرة من جمر

البارحة..
بدايةٌ مفتوحةٌ
فحم مُخزّن لشتاء قادمٍ
الغدُ...
نهايةٌ مفقودةٌ
رمادٌ في حلق الحكايا
والآن... هنا
جَمْرٌ يعقّد الدفء بين اليدين
يذيب القطيعة
ليسوق كلّ منا إلى فلك الآخر قطيعَهُ.

احتراقُنا المبكّر
انتحار فَراش على حوافي القناديل
احتراقُنا المؤجّل
فضٌ بكارةٍ بأختام حُرّاس الشّرف
من حُجيرةٍ إلى حجيرةٍ
تحبو الغيرة
كطفلة لم تكبر في القلب
من حجيرةٍ إلى حجيرةٍ

يزحفُ الخوف
كجندي ضلّ الطريق إلى الحرب
من باب إلى بابٍ
تلاحق النهاية
بداية خضراءَ بالشّمع الأحمر.

البارحة...
صباحٌ أزرقُ
غَزَلَته عاشقة لحبيب بعيدٍ
والوقت دافئ في فنجان الشاي
والعمر خيطٌ طويلٌ
الغد...
مساءٌ كُحلي
أَرَقٌ يحتلّ السرير
مفتاحٌ يحرس ثقب الباب
من مرور الضوء
والليل حديد ثقيل
والآن... هنا
حيث الدّفء يعقّد اليدين
والجمر يضيء عتمةَ الذّاكرة
أحرسُ أصابعَ الفحم في كفّي
أَبريها وأرسم بدايةً مفتوحةً
أُلملِمُ الكفّ المنسلّة
من بين أصابعي
كمشة رمادٍ
في نهايةٍ مفقودة.

ذاكرةٌ من هوى

كُنّا صغيرات
قبل أن تأخذَ الريح
مكانَ الخيط في العقد
فتبعثرنا كالخرز من صدر البراءة
كُنّا عذارى
حُزْمَةَ قَصَبٍ على حافة وادي
حتى مرّ العازفون
فشكّلونا نايات
بالحنين
بالثُّقوب
بالمتاهات
صِرْنَا عاشقاتْ
أُغنيةً
ثم شهقةً
ثم صرخةً
صُرنا أُمّهاتْ
نَلِدُ الخَرَزَ
للتسبيح والزّينة واللعب
نربّي القصب
على حوافي وديان جَفَّت في الذّاكرة
والعازفين على حدود الريح.

كُنّا عازفاتْ
قبل أن يأخذ الخيطُ
مكان الرّيح في العقد

فأسَرَنَا الخرز
بين أصابع الصغيراتْ
في قلائد العاشقاتْ
وفي سُبحات الأُمّهاتْ
حتى مرّ اليأس المسنّ
يتّكىء على ضلوعنا
ينشدُ لحنًا نَسِيَتْهُ الرّيح
في مجرى الهوى من صدورنا.

من بعيد...
أقدامٌ تدور مع الرّيح
في رقصةٍ شعبيةٍ
وتشتعل الأكفّ
من بعيد...
أيدٍ تلوح مع الريح
في جنازةٍ شعبيةٍ
ويقصُّ الهواء النحيب
من بعيدٍ...
تُمطرُ خرزًا ملوّنًا
خيوطًا تُراقِصُ الريح
وبرًا يرقصُ في الذّاكرة.

ذاكرةٌ من ندى

في أُمسيات آب
يبدّل الصَّيف لياليه
بحلمٍ ليلة شتاء
وتبدّلُ الجَدة حكاياتها
بصلوات للنّدى
في أُمسيات آب
تهربُ الأشجار إلى الظّلال
تغيبُ الشّمس في دفاتر الأطفال
يكبر الصّغار مع الزّرع
على مَهْلٍ
على بَعْلٍ
على طلٍّ.

في أُمسيات آب النديّة
تقطف القطرات القشّ الملتهب
تحت النوافذ المطفأة
ترفعه مع رائحة القهوة
إلى وجهٍ يُشاركني الأُفق
أقطف روحي مع فاكهة الحقل
في غياب الشّمس
أرميها بين أصابع من أُحب
بلا طقوسٍ ولا عرس.

قطرتان على بئرٍ واحدةْ
أنتَ وأنا

عرّجنا على حافّة الصّدى
صَرَخنا بوجه ماءٍ كان الحياة
في أرضٍ يعصرها الجنود كل يوم
ولا يرتوون
قطرتان على بئر عطشى
أنتَ وأنا
عرّجنا على فصولٍ ذابلةٍ
هجرها الشتاء ليمطر في المنافي.
بين صحراء لا ترويها قطرتان
وبحر لا يتوق إلى مياه
نسقطُ معًا
على صبّار متروك في الذّاكرة.

ذاكرة من طحين

باكرًا تلقّاني أيلول
سقطتُ من بُرج ترابي
فتحتُ الباب وأُخوتي من بعدي
وهربتُ من أُمي
من غُبار البيت
من غُبار الكتب المدرسيّة واللعب
باكرًا تعلمتُ الهرب
من ذاكرة مختومة برسم عذراء
حملتْ سنابل
كي تلد طينًا مخبوزًا
على شكل دُمى تُشبه قامتي.

رغيفًا كاملاً كان القمر
خبزاً فارغًا كان زوّادة الهرب
قلتُ... فليكن
قد أغمسه بالحُب يومًا
فلا يكون عشائي الأخير.

بالسُّكون
غمستُ الكِسْرَةَ الأُولى
قلتُ... فليكن
لو غمستها الآن بالحُب
سوف أجوع أكثر،
بالأسرار
غمستُ الكِسْرَةَ الثانية
قلتُ... فليكن
لو غمستها الآن بالحُب
سوف أعرى أكثر،
بالهذيان
غمستُ الكِسْرَةَ الثالثة
قلتُ... فليكن
لو غمستها الآن بالحُب
سوف أُجنّ أكثر.

في الرؤى
بعد الرابعة
رفعتُ كِسْرَتَينْ
للدم والعرق
ركعتُ ركعتينْ

لأضمّ كسرتي قلبي
زوّادةً لحقيبة هربٍ
إلى ذاكرة مفتوحة
على جوع أسرار وهذيان
في الرؤى
بعدَ الخبز
ليس بالذّكرى وحدها يحيا الانسان.

(تموز، ٢٠٠٤)

شاعرة فلسطينية، تقيم في بيت جن / الجليل

مُقايضة الأَلم

خيالُ ظِلّ ٢

بَشَرٌ يترجَّلونَ من الحافلاتِ وآخرونَ يأتونَ منَ الكتبِ.
غيمةٌ على هيئةِ وحيد القرن؛
وحتى لو كانت التماثيلُ عمياءَ
ثَمَّةَ رائحةٌ ما ستثيرُ غرائزَ البرونز.

طُويتِ الخرائطُ بسرعةٍ لأنَّ الجنرالَ لا وقتَ لديه؛
تَقَصَّفَتِ الأشجارُ
وَتَغَضَّنَتِ الجهاتُ،
أما المكائدُ فقد ظلَّتْ حِكراً على الأسلافْ.

غرباءُ
نَصَبُوا
أقواسَهُم
على
مشارفِ
الدمعةِ.

وصلت رسائلُ وبغالٌ مُحَمَّلَةٌ
بخراجِ الضِّيَعِ الخاضعةِ والأقاليم،
بأنهارٍ جافّةٍ

وفاكهةٍ نادرةٍ لوِحَامِ الأميراتِ.
ومع أنها لم تُمْطِر منذ عدّة أيامٍ واعدةً الرواقيين
بمشياتَ مُتَمَهِّلَةٍ تحت خيام الأبَدْ
إلا أن بَرْقًا فُجَائيًا أضاءَ الجهاتَ
وَأَظْهَرَ عارضَ الظِّلِ يَجُزُّ على شَفَتَيْهِ
فيما خيوط تَتَدَلّى
من أصابعهِ.

هذه الخسارات

أين أذهبُ بها هذه الخساراتُ،
كيف أُسْقِطُها من رأسي وقد تَلَبّدت؟
كغُبارٍ على زجاجٍ مَزهَرِيَّة؟
من بيت إلى آخرَ أحملها معي
ومثل أصدافٍ نادرةٍ أفردها أمامي،
أقلّبُها، أُدقِّق في التفاصيل
ثم أُرجِعُها ثانيةً إلى الخزانهْ.
هذه الخسارات التي تَمضي مع الوقت
الذي يَمضي تاركًا للغرباء خريفًا لهواجسهم
ومرآةً مُجَرَّحَةً لُمقَايَضَةِ الألَم.
مثل وجوهٍ لم تكتَمِلْ؛ مثل مُسَوّدات القَصَائِدِ
التي تنامُ في حقيبةِ يدي؛
مثل الوحمة البنيّة التي تحت ثديي الأيسر
أحملها هذه الخساراتُ معي
وأمضي بِخُطُوات أكيدةٍ جِهةَ النسيان.

مصائر

(إلى يوسف حجازي)

نَحنُ الذين نَجَونَا بأيّامِنا من حروبِ السُلالاتِ
وصِراعاتِ الطوائف والأجنحة،
بخُطىً واسعة عَبَرْنا الأناشيدَ
بشهوةِ حُلُمٍ جارحٍ
ورغبةٍ مُجَنَّحَةْ.
نحنُ:
الوَرَثَةُ،
الأحفادُ،
الأجدادُ،
القتَلَةْ.
حمَلنا رَسائل من دَمنا وانتَشَرْنا
في الجهاتِ كغُبارِ الصَيْفِ.
بدَهائنا الفطريّ اجْتَزْنا مَكائدَ
الطَبيعةِ الأُم،
ونَجَونا من مَقْتَلَةٍ مَشْهُودَةٍ
لَنَقَع في مَقْتَلَةْ.
ما الذي نَفْعَلَه بِأيامِنا الآن؛
في
هذِهِ
اللحظَةِ
المُثقلَةْ.

عطرُ المَوتى

فُصولٌ طويلةٌ تَهَدَّلَتْ أَمامَ الفِضَّةِ،
هذه حِكمَةُ المَوتى وَهم يَسعلونَ في الطَرِيقِ
إلى الأبديّة. عِطرُهُم يَتَسَلَّلُ من مسامِ الهَواءِ
مُذَكرًا بهم؛ بأصواتٍ يابسةٍ كَنشارةِ الخَشَبِ
بمِترٍ مُرَبَّعٍ من الغُبار وبَعضَ كَلِماتٍ على شاهدةْ
بمَلابِس مُهَجْوَرةٍ في خزائنِ الوَرَثهْ.
يهدمُ العالم وَيُضيقُ وَكُلُّ شَيءٍ يومضُ
وَيُغادرُ تاركًا ظَلالهُ تُصارِعُ عماءَ المَعْدَنِ،
الأسرّةُ والبحارُ الخَرائطُ والجواربُ المُهمَلةُ والصُوَرُ
المغبرّةُ في الأدراج وَمَلامحها تمضي
مع امرأةٍ وَحيدَةٍ تَكْتُبُ رَسائِلَ للضَفّةِ الأُخرى للغيابِ
حَيثُ السنابل سهامٌ تَرُجُّ الهواءَ وَالأشجارَ
نزاعاتُ الذكرى وعلامةُ الواصلينَ
إلى مَلكوتِ الرملْ.
أيّامهم معهم وأسماؤهم في الكُتُبِ
تَلمَعُ من غير سوءٍ كَقِشرَةٍ من الذَهَبِ.
مفتونين بتِلكَ النجمَةِ، نجمة طالِعِهم، بَينَما تَهْوي
من عليّين
عاضّةً بنَواجِذِها المُسَنّنَةِ سُرَّةَ الليلْ.

نجمةُ الخراب

بوردتهِ الوَحشية جرَّحَ الخَريفُ روحي.
لِحَفيفِ السُّلالةِ – أُصغي: أسماءُ الأسلافِ
تتساقطُ عن شَجَرَةِ العائلةْ.

الذئبُ يعوي في براري شَراسَتِهِ وَأنا
أحِنُّ الليلةَ إلى مُدُنٍ من نُحاسٍ وَحِبْرْ.
لا رسائلَ يَبعَثُها الموتى إلَيّ
ولا نجمةً في الخَراب تومضُ
وَتَدُلُّ عَلَيْ،
ولا أسئلةْ.
وَحدهُ الملحُ ظلٌّ يُهاجم من النافذه
هاذِيًا بسببي مدائنِ الغُبار
فيما اليابسةُ تُوَجِّهُ طَعَناتٍ حاسمةً لِخاصِرةِ البَحْرْ
والعالَمُ يَكتبُ ذاكِرة من رمادٍ ورَملْ.

مرايا

الخُيول تَحرُس النَهرَ من ظمأ أعدائنا؛
أعداؤنا الذين يتسلّلون في العتمة
ليروا في الماء القَمريّ صُورَهُم
وليخطُروا ببالنا.

مدائنُ عامرةٌ بأحلامنا المُتعَبَة:
السماء تتهدّلُ فوقَ الحصى والأنبياء
في عُهدةِ الظِلّ يتركون الوصايا
قتلى من حروب الاسم والخاتم
ورُعاة من ملح ورمادٍ
هاربين منَ التّجربة.

من المزامير تَفِرُّ العصافيرُ إلى قشّ بيوتنا
فيما العاصفة بأسمائنا تنادي علينا
وتغسل دم الضَحايا عن العتبة.

كنبةٌ زرقاء في المَمَرّ

كنبةٌ زرقاء في المَمَرّ، لا أُجالسها ولا أنفض عن كتفيها الغبار.
أترُكها فقط لزوار أحلام يقظتي المُتْعَبين
فعندما يصلونَ عادةً في نهايةِ الأُسبوع
[حيثُ الهواجسُ الوجوديّة تدهمني وواجبات الكلب
الذي يجب اصطحابه ليتبرّز على جذوع الأشجار
بينما أُمسكُ وثاقه بيدي وأُدخّنُ
نافثًا دخانَ سجائري على شكل دوائر]
لا بُدَّ أن يَجِدُوا كرسيًا فارغًا كي يجلسوا
خصوصًا أنّهم قطعوا مسافات شاسعةً
كي يصلوا إليَّ. بعضهم ماتَ والآخرون
ما زالوا يصارعونَ كي يَنْجَوا بجلودهم من الحياة.
كنبةٌ زرقاءُ في المَمرّ، وباختصار، كَنَبَةٌ
عاديَّةٌ جدًا في المَمرّ، وهي ليست لي
تركها المُستأجِر السابقُ وأنا أُعدّها من سَقْطِ المَتاعِ
وأُفكّرُ أحيانًا أن أرميها من النافذة
غير أنها الآن المكان الوحيد
الذي يمكن لزوّار أحلام يقظتي المتعبين
أن يستريحوا فيه
ريثما أُنهي تجواليَ المُملّ في نهاية الأُسبوع
أنا والكلب الذي يرغب بشدّة
أن يتبرّز على جذوع الأشجار.

لذّة أن تكون مجهولاً

أن تَقطَعَ شوارِعَ ماطِرة بَينَ بَشَر يَغُذّونَ الخُطَى إلى أيامِهِم
دونَ أن يَسْتَوقِفَكَ أحَدٌ للسلامِ عليكَ.
هكذا: مُتأبّطًا صُحُفًا وَمَجلات بِثَلاثِ لُغات ناظِرًا إلى الحياة
وهي تَصْنَعُ مُعْجِزاتها الصَغيرة في أكثَرِ اللحَظات إعتياديةً،
في مقهى، على رصيفٍ أو في مَحَطّةِ قِطار.
حَيثُ لن تَكونَ مُضطَرًا لِسَماع خَطيبِ صلاةِ الجُمعةِ في مُكَبّرات الصوتِ
وهو يُغلّظُ صَوتهُ شارحًا مبُطلات الوضوء أو واصِفًا
كُلّ بوصةٍ في ساحةِ الحَشر دونَ أن يَكونَ لكَ الحقُّ
أن تَعْتَرِض أو تنام بِهدوء حَتى الظَهيرة في يومِ عُطلتكَ الأُسبوعي. لذّة أن
تَكون مَجهولاً في مُدُن
لا يَعرفُ الجارُ فيها جارَهُ حتى لو التَقَيا صُدفَةً في المِصعَد
أو في حانةٍ ما في المَدينة. أن تَنسَى أنت أيضًا
اسْمَكَ لأنَكَ بلا أصْدقاء. سَتَحْتاج بلا شكّ أن تُردّدهُ
للشُرطي إذا أوقَفوكَ لأن إقامتكَ مُنتَهِيةٌ أو لأنّ
رَجُلاً وَقَعَ مَطعونًا بآلة صمّاء بينَما تَنتَظِر،
مِثلَ خلقِ اللهِ جَميعًا، مجيء الحافلةْ.
عندها سَتَكتَشِف كم أن العُزلَةَ جَميلَةٌ خُصوصًا عندَما
تَنظُر إلى صورَتكَ الشَمسيةِ في جَواز السَفَرِ
مُسْتَرجِعًا، بِلَحظةٍ، حُروبًا وحِصارات
ومَواعيدَ هَوجاءَ مَع غُبارٍ أليف.

(برلين، ٢٠٠٤)

(قصائد من مجموعة بعنوان «هَجْعَةُ الذّئب»، قيد النشر)

شاعر فلسطيني من عرّابة، مقيمٌ حاليًا في برلين/ ألمانيا

عـثـمــان حــســين

قوسقزح

كُنت تَنْسجِينَ قوْسَقُزحًا جَديدًا
وفي الليل تَرْكُضِينَ خلفَ دجاجةٍ نقرتْ بيضَتها
جاهلةً ومحشورةً في لحظةٍ خرساءَ
وأنتَ وحدَكَ يا شقيّ
سأكسرُ قلبكَ كحبّةِ لوز

قول

تَقُولُ:
كلُّ شيءٍ على ما يُرام:
وتَنْفَجرُ
تَتْرُكُ شَيْئًا ما
تعويذةً أيّها الرّيّانُ
امْنح بَنِيكَ ماءً مُقدّسًا
لِيَقْذِفوا الحياةَ بفكرةٍ تَملأُ الوَقتَ شلالاً ناعمًا
وَسَاحلاً إِلى غابةٍ ضائعةٍ..
نتوءٌ هناك وسط منعطفٍ حادّ

أَلَم

أَتْعَبَكَ الإِحْتِباسُ والأشياءُ تَتَثَاءَبُ وَتُومِضُ
أدغالاً مسكونةً. العابرون يتوسّلون طاحونةً

وصبرًا رُخاميًا أجشٌ.
أَيُؤلِمُكَ الشّبَقُ؟
كم تخبُّ الخُطى للوصول وتَتْرُك إِحْسَاسًا يُثَرْثِرُ
كَما يشتهي الصّمتُ

رِثاء

يا عصيّةُ
هل تَخَلّصتِ من سُخْطِكِ المُبْهَم؟ إذن:
علّميني كيف أعبرُ الطرقاتِ والمساجد وأَثْغُو بالفاتحة
أَمْسِكِي يَدَيَّ واضْغَطِي عَلى أصَابِعي النَّحِيلَة كَي أَصرخَ فجأةً
أمامَ العابرينَ وأُدَحْرِجُ اللعناتِ تحت أقدامهم
أيّتها المنادى يا بهيّة
لِمَ تَرَكْتِنِي للاشيء
وتركتِ لِي قناعًا مثقوبًا
تَسَرَّبِي أيّتها السّوائل
انفخي الرؤوس
واغرَقِي أَيَّتُهَا الأَقْنِعَة

(...)

سَمِّنِي ما تشاءُ. تَهَجَّ أبجديّتي وَقُل لفوضانا: تَنَهّدي،
أشيري إِلى المجهول بظاهر الكفّ
وَنَظِّفِي باطنَ الروحِ
سَمِّنِي شيئًا، يجوزُ
لكنّه المعنى حبيسٌ ومنزوٍ

السّارِق

اقتربْ أيُّهَا البَحْرُ
ابذُر مَزيداً من الزَّبَد
أيُّها الشّاهد الكذوبُ
والسَّارِقُ لازَوردَ الكون.

نُكُوص

تنبُعين الآن أيضاً
ستعبُرينَ غداً
ذلك المستور في انسيابِكِ المُطَمْئِن إلى جروحكِ الأربعين
وأحياناً تُشبهينَ الكتابة في ضوءٍ خافتٍ
أو لعنةً قديمةً
كم تُشبِهينَني!!
تَقَدَّمِي.. تَقَدَّمِي
صحرائِي تجلدُ النَّبْعَ
والقوافل على رُسْلِها مذْ كانت تروِّج شائعةً خرساءَ
ستحمي الغيمة خيبة الصحراء
وسأبدو قطرةً على رأس إبرةٍ
تَقَدَّمِي إذن أيّتها الأربعون
مضيئةً كفتنةٍ ومسكونةً بالأحوال
لن تفهمي الموتَ عنوةً
ولن تخسري خسارةً ترصد التفاصيلَ والضَّعْفَ
والمؤخّرات
جَرِّبي وادخُلِي رأسي كأيّة فكرةٍ حادّةٍ
سينزفُ الوقتُ ويبحثُ في أروِقَتي عن خَيَباتٍ

لم أسمَعْ عَنْها
[الطّريق تجري إلِيكِ، وتشرب لهاثها]
فجرًا
يدقُّ جارُنا الجدارَ ويأمُرُ الليلَ:
اخرُجْ ذليلاً. تثاءَبْ بعيدًا هُناك
الفَجرُ يَدُقُّ جارَنا في الجدار
ويمضي كالحًا
وأمضي نبيًّا تَجاهَلَته السّماءُ
ومن أعلى شاهِقٍ
أنْثُرُ الحِكمةَ والعَتمَةَ
أُسْرِجُ النّاهيات
وَأخرُجُ إلَيكِ نافضًا غبار النبوّة ومتبوعًا
بأربعين مارقٍ يملكونني
مانحًا فكرتي نَدَاها
يخرجُ الليلُ حاملاً فضاءه
صاعدًا إلى رحلةٍ دافقةٍ

كانون الأول / ديسمبر ٢٠٠٣

شاعر فلسطيني مقيم في رفح، قطاع غزة / فلسطين

الـطّـيّـب غـنـايم

فضاءات التّجربة المُسْتَعَادة من الهوّة

(أو)

نَفْضَةُ القَلَمِ المُبَارَك في شأن الحاضر / الغائب

(وإن شِئْتَ)

حلقات في سلسلة الأسفار المكلومة

(في ذكرى الغرائبيّ، رَابحًا المَفَازة الكُبْرَى)

(١)

الفاتحة

صُورَتُكَ اليومَ اكتَمَلَتْ، وافتُتِحَ المَشْهَدْ:
فِتْنَةٌ مسلوبةٌ، على حالِنَا تَشْهَد.
لا شيء يستأهلْ،
العمرُ صحّةٌ منزوعَةٌ،
والهذيان على السرير يستفحلْ.
ميثاقك بارز للعيانْ:
الحياة فنجانٌ – فيه زوبعةْ،
البيت نسيانٌ – أصْلُهُ صومعةْ،
والفرقُ بين الخطوط سيّانْ /
الفرقُ بين الوعي والغيابْ:
ظلٌّ قصير – نَبْشٌ في الترابْ،
أَصْلٌ لا أَصْلَ له وطريقٌ دون إِيابْ.

(٢)

« ما كان كان وليس لي إلاّ... »

دربُ السفر المضني كان سماءً مُعْلَنَةْ،
فُلْكٌ للألَم / الأَمَل في أَحْلَكِ الأَزْمِنَةْ.
سَأُقْرِؤُكَ ما تَرْغَبُ من أناشيدَ تُغْنَى
بِغَوْصٍ أَكيدٍ في المَعْنَى،
ومن أَلَمٍ حُفِرَ على بوّابةٍ قالت لنا امضوا
فأجبناها ماضينَ نحو العَدَمَا.
نَوْمُكَ لا يُثْنِينِي،
نَومُكَ يَرفعُني ويُدْنِيني:
من قلبٍ، من رَحْمٍ، من نَزْفٍ ومن تَسْجِيلاتِ الغائبْ،
نَوْمُكَ يلعن وسائل الفراق في سريرٍ يفوّر دَمِيَ السَّائِبْ.

(٣)

الميثاق في أَوْجِه

بيني وبينك مَيْثَاقٌ عتيقٌ مرصّعٌ بالكلماتْ،
كلماتٌ تبحث عن أشرعةٍ وتقول: المَمَاتْ.

(٤)

استعصاء الحالة ودوام الاستحالة

والريش النازف دمًا يستأصِلُ كلَّ الأورام السرطانيّةْ،
وينحو بي إلى أبعدَ وأبعدَ من كتاباتٍ تسجيليّةْ،
إلى توطينٍ لأهدافِ الشابِّ المسمومِ بالهذيانِ الناصعِ السوادْ،
في ثيابِ الغرقِ وَفِي الشّبَابْ.

(٥)
نَهْجٌ فِي التَّطْبِيبْ

سَأُقْرِؤُكَ سَلامًا مِنَ النُونْ،
أيّها «الغرائبيُّ»،
سأتلو لك فصلاً من الجُنُونْ،
ومن كرّاسَتك،
من دَمِكَ الحَنُونْ،
سأُساجلك «ألفٌ لامٌ ميمْ»،
تَكْويرُ رحيلٍ وأَنينْ،
وَضْعٌ مأزومٌ ورسمُ وجودٍ مستحيلْ،
سأُجزِّئُ الأَحْيَانَ حينًا بَعْدَ حِينْ،
وأُطْلِعُكَ على أبْيَاتِكَ،
لنقرأ تاريخَنَا في لحظات غِيابِكَ.

(٦)
تساؤلات

- هي فِخاخٌ تلوحُ بكَ وبِنَا -
أيّ غياهبَ هذي التي دخَلتْ؟
هلاّ أطلعتني على بعضها،
هلاّ أدخلتني، هلاّ فعلتْ؟
والبُعْدُ إلى الوراء يستدعي أمامًا لا مثيلَ لهُ،
ويُكمِلُ صورَ الكمال في بحثها عمّا بَدأتْ:
عن استقصاءات الباطن وَعَنْ...

قيل ذات مرّةْ:
إن النفس إن كانت هي حرّةْ،

بايعت نفسها على ما لم تعهده بالمرّةْ.

وقيل ذات حينْ:
إنّ الضلع التي خُلقَتْ من طينْ،
إن أزمعت هي على تدشينْ
كلّ الكلمات وكل المحافل فعليها أن تبجّل الكلمْ،
ولو بعد حينْ.

(٧)
حين تعصف الحيرة

دهليزٌ هذا وإن قرَّره سوادُ الأزمانْ،
ممرٌّ في ممرٍّ في ممرٍّ ولا ألوانْ،
سوى الرماديّ الهابط نحو الأعلى باتّزانْ،
فليس لي ولَكَ، إلا أن نَكتُبَكَ ونكملَ البيانْ،
ومن لي بنفسٍ عاجلت على الموتِ وقالتْ للدماء
رحيلٌ، لرحيقِ النَّفْسِ أوانْ.
هي حالةٌ،
هي استحالةٌ
على الأذهانْ،
في معراجٍ إلى أسفل وفي سماءٍ دون أديانْ.

(٨)
ما يشابه الحلّ

كتابةٌ على كتابةٍ في كتابةٍ،
حلٌّ لا بُدَّ يعينني على القيامْ،
سجالٌ على سجالٍ في سجالٍ،

والروح الباقية تحلّق في الأعالي.

(٩)
دوائر مُفْرَغَة

دائرةُ الخوف تعصفُ وتلوح
كذّابةٌ هي السّماءُ وما أنْجَبَت،
من بنين عاقرينَ ومن نعيقْ
هكذا هي الدنيا، كثيرٌ من الأولاد
لكن الأخ لم يعد لأخيه شقيقْ.
ذاكرةٌ وقلمٌ أنهى العملْ،
مقاومةٌ ومكابدةٌ واصطناع للأملْ،
ما العملْ؟
هكذا هي، عاهرة دون إذنٍ،
ناهبةْ.

(١٠)
علامة فارقة

ومن غيرك علّمني التكنيكْ؟
أن تحملَ على ألمِك الأملَ
وتُطَبّبَ نفسك كمعافىً رشيقْ.

(١١)
تراجيديا النهايات

صورَتُكَ اليومَ اكتملتْ وافتُتِحَ المشهدْ:
جوٌّ رمالٍ وَعَجَبْ

لا نداءَ في الأقَاصي ولا أَحَدْ.
هو كُفْرٌ بالكلّ،
هي حالةٌ تستعصي على الرَّبْ.
وأنتَ افتعالُ السِّيَرِ المفتوحَةْ،
انكبابُ الدنيا على شباك القاطرةِ المُشْرَع.
قهوةٌ لكَ، قهوةٌ لي،
وجلسةٌ في الصّباح،
كنّا سنفضّلها (طبعًا) على هذا التّعبْ.

(١٢)

وتيرة المجهول

مِنْوالٌ هو نحو المجهولْ،
مجهولٌ حتميٌّ وأكيدْ،
وتيرةُ خفقٍ فيه وعيدْ،
كلامٌ هو لكن عصفه مأكولْ.

(١٣)

اعتذارٌ أخير

خَدَشْنَاكَ يا نَفَسَ الثِّقَلِ الأَعْمَى،
جرَحْنَاكَ يَا أَلَمًا حَرِصْتَ ثَبَاتًا مَعَنَا،
وقُلْنَا سيرةٌ أُخْرَى تَكْفِينَا لِنُعِيدَ ترتيب السَّرَابْ /
فسأل سائل: أخيال هذا أم نِعَال؟
أم هي لهجة أُخرى من لهجات الخيال؟

شاعر فلسطيني مقيم في باقة الغربية

أَرْواد خـــاطــــر

لِظِلِّكَ شُبّاكٌ من سَفَرْ

عندَ المقهى الأخير
في آخرِ رُكنٍ من طفولتي
وعلى أوّلِ صخرةٍ في هذا الوطن
أرفعُ يديَّ بِضَجرٍ
كما تُرْفعُ قضايا هذه الأُمّةْ
وأطلبُ فنجانَ قهوتي :
كثيرٌ من السُّكَّرِ كالعادة
أُخرجُ من جيبي مِقَصّاً
وبعضَ الأدمعِ الرقيقة
لأُفَصِّلَ
لكلِّ كلمةٍ وردةْ..
ولكلِّ صوتٍ حديقةْ..

* * *

كنتُ النجمةَ الصغيرةَ في الاحتفال
فهربتُ لأبزغُ في ورقِ الياسمين
ولأكتبَ كلَّ ما نسيتُهُ
كي أذكرَ ارتجافَ اللقاءِ
وأبكي
كأيِّ غيمةٍ..
كأيِّ مغتربٍ يخطُّ رسالتَهُ الأُولى..
سامِحني..
كانَ الشتاءُ أكبَر من صوتي

والبحرُ أبعدَ منّي

سامِحْني..

لأنَّ المدى أكثرُ غُربةً من غُربَتي

وظلُّ العصافيرِ يتبعُني

سامِحْني..

لأنَّ الحزنَ رَسَمَ الصحراءَ

ونبيذَ النّرجس

سامِحْني..

كلَّ صباحٍ، كلَّ صلاةِ فجر..

ولا تسامِحْني..

لأني أنا مَنْ حرَّرَ الفضاءَ في الحمام

وأرخى الحبَّ في المآذن..

***

عائدةٌ

يا خريفَ الحزنِ إلى كهفي

أطلبُ صوتَهُ آخرَ المساء

وأقطعُ أنفاسي..

يا لحظةَ الموتِ اختصريني

واختَصِري في صوتي الكلام

لأنّنا لن نلتقي

ولأنّنا سَنَمُرُّ كالغرباءِ

***

غابةٌ كانت قد حاصرتني..

أُ . حِ . بُّ . كْ

فأصبحتُها..

أنا الجَزْرُ

أبحثُ فيكَ عن مَدِّي

أنا الخبزُ
من حقلِكَ ينبتُ القمحُ على جسدي
ويبردُ في شَعركَ حِبْري
لماذا.. لماذا!
نموتُ دونَ أن نلتقي؟
سامِحْني..
فأنا لا أنام..
الليلةَ الفائتةَ رأيتُكَ في منامي
نهضتُ من قبائلِ الصحوة
فشاهدتُكَ خارجَ المنامْ..
كنتَ تكتبُ قصيدةً على ظهرِ نجمة
وتُسْرِجُ المطرَ مِن صهيلِ السماء
ناديتُك.. فانطفأَ الليل
وغفوتُ كي لا أنامْ.
***
كلُّ خطواتِ الغرباءِ الشاردة
لاحَقَتني..
وبِعْتُ أقراطي الصغيرةَ لهم
مقابلَ حفنةِ صور
ولم أكنْ أرتدي أقراطًا
بل كنتُ أُصَوِّرُ نفسي لنفسي
وبقيتُ غريبةً..
كلُّ أشجارِ الليمونِ زارتني
دخلتُ ثقبًا في جذوعِها
لأشكوَ لها هَمِّي
قلتُ لها:
«إنَّ مساءَكِ ربيعٌ

آخرُه أنا..
وإنَّ الأطيارَ كلَّما التقينا
تبني أعشاشَها..»
وقلتُ لها:
«إنَّ شوقي إليكَ بيادرُ من حنطة
في كلِّ حَبَّةٍ حلمٌ
وفي كلِّ اقترابٍ تبتعدُ..»
***
كما الصيفُ
يأويني ويُذرِّيني
إلى عظامِ الأُغنيةْ
كذا أنتَ شتاءٌ دائمُ المطر..
في كلِّ قصةٍ عنكَ أستفيقُ
وخيوطُ الحبِّ تلبسُني
في كلِّ قصةٍ منكَ أستفيقُ
وميناءُ العمرِ عنكَ يبعدُني..
لأكونَ مدينةً
يلزمُني أن أسكنَكَ
لأكونَ حصاةً
لا بُدَّ أن يتفرَّعَ النهرُ فيكَ.
***
بعدَ عامٍ.. ربَّما ألتقيكَ
فأَقيسَ الوادي بمناقيرِ الطيورِ
لا بدَّ أن تكونَ
كلُّ عصافيرِ الأرضِ.. كلُّ مناقيرِ الأرض
بين عينيّ وعينيك
ميلاداً لفراق..

دعْ عنكَ محاولةَ إبعادي
فبعدَ عامٍ ربما أشتهيكَ
ويوقَدُ الحطبُ من جديدٍ على حَطَبي
وتُعشِّشُ الطيور..
***
لا يلزمُني سوى ظلٍّ للوقتِ
كي أُوقفَ مَدَّكَ الأحمق
وأمنعَكَ من أن تُطفئَني..
كلُّ العيونِ راقبتْ عينيّ
وكنتُ وحدي أراقبُك..
لِظلِّكَ شُبَّاكٌ مِنْ سَفَر
لِشَعْرِكَ قصائدُ مِنْ ذَهَب
ولهذا الإرتطامِ بالذاكرة
حزنٌ في داخلي
أكُلَّما رأيتُ الكونَ فيكَ
نسيتُ نبيًّا بيْنَ مفاصلي!
أم أن الماءَ نبتَ على كفَّيكَ
وحرَّرَ الفخَّارَ منِّي!
***
لِجَسَدِكَ رائحةُ الكتب
والسماءُ تنفيني
كلَّما حاولتُ القراءة..
***
يقولونَ إنَّكَ مُتعِبٌ
وما هَمِّي..
كلُّ أسماءِ التعبِ مَضَغتُها
كلُّ الفراشاتِ حطَّتْ فقتلتُها

وما همِّي..
أن تكونَ الصباحَ لِلَيلي
أو الليلَ لِصباحي
وعلى عَجَلٍ تُنهيني..
وما همِّي..
أن أدورَ وأدورَ
بينَ الألفِ والراءِ
تحتَ ثقوبِ الناي أو ثقوبِ الهواءِ
حيثُ لن أجدَكَ في المكانِ الذي ستكونُ فيه
وما همِّي..
سأظلُّ.. سأظلُّ أطلبُ صوتَكَ عندَ المساء
لتصرخَ الياسمينةُ:
«اشنُقُوني قبلَ أن تلتقوا..»
لأنَّ الياسمينةَ كانت تملكُ الموتُ
وأنا حبيبي
ما ملكتُهُ..

***

في سريري الموحشِ طاردتُكَ
كي أرى الزهورَ تنمو على خاصرتي
وكنتَ كوشاحِ الحبقِ
تنزلقُ منِّي..
لأنَّ العمرَ سياجٌ يحاذيه شرطيٌّ
ولأنَّ اللقاءَ بيننا بابٌ
مختومٌ بالشمعِ الأحمر
سأرتدي لكَ أجملَ أَثْوابِي
لأُوهمَ نفسي باللقاء
وزفافي إِليكَ في سبأ..

كلّما عرفتُ أنَّكَ
تُ . حِ . بٌّ . نِ . ي
لكنَّ سكونَ الماءِ فيكَ
يحرقُني.. فلا نلتقي
***
لأَجلِ أسرابِ الطيورِ الراحلة
ولأجلِ الوقتِ الضائعِ
سأجمعُ فتاتَ روحي الشائكة
وابتعدُ
كما الصباحُ المتكرّرُ
حيثُ أعلمُ أنَّ البؤرةَ التي التقينا فيها
ما عادتْ لنا
وأصبحْنا لا دفءَ فينا ولا برودة
وعلى أوِّلِ ابتعادٍ منِّي
وآخرِ نظرةٍ إِليكَ
سأجمعُ أجسادَ النخيلِ المتشابهة
وأحرقُها ..
مثلَ حبِّكَ .. تمامًا
***
لأنني الصيفُ.. وأنتَ الشتاءُ
سأقضي عمري الباقي
على آخرِ صخرةٍ في هذا الوطن
ليأتي المقهى الأخيرُ وطفولتي المسنّة:
– قهوة ؟
– دونَ سُكّر.. دون سُكّرٍ كالعادة.

المنفى

كنتُ كلَّ ما أخافُه
الموتَ فيك.
سبعةُ أيّامٍ مرَّتْ
بانتظارِ رجوعِك
ولم تأتِ
وقتَ غابَ الصدى
خفتُ عليكَ
...
ابتَسَمَتِ السماءُ
فسقطتَ إليَّ كما المطر
***
سبعُ زنابقَ اختفتْ
وَرَحَلنا دونَ حقائب
دونَ جوازاتِ سفر
كنا نعلمُ
أنَّ الغيمَ لن يلْحَظَنا
والعصافيرَ سَتَحمينا
سبعُ زنابقُ اختفتْ..
والحلمُ اختبأَ فينا.
***
أَخْبَرَتْنا الغجريَّة
أنَّ الحدائقَ ستورقُ فينا
وسنلتقي
يومَ يعبرونَ المدى..
كلُّ ظلالِ الزيزفون

تَقاسَمتْنا
وَقَفْنا..
لنلتقطَ عنِ الأرضِ ظلَّنا
***
سبعُ زنابقَ اختفتْ
والحلمُ اختبأَ فينا
على الشّفقِ رسمتُ جناحينِ
وباعدتُ الخُطى
كدتُ يومَها أَلمسُ الشمسَ
لكنَّ رجوعَكَ
أَسقَطَ عنِّي السّفرْ.
***
لملمتُ منِّي بقايا أَحْلامي
وكتبتُ:
أكرهُ الأحلامَ فيك
أَعشقُ الأحلامَ فيك
لَمْلَمني مِنَ الحلمِ أَوَّلُهُ
وكتبَ:
لا تنتظري حزني
إنَّ حُزني كَأَنفاسِكِ
كأوراقِ الحبِّ الخاسرةِ فيك
وغيابي.. كما حُزني
غائبٌ.. غائبٌ فيكِ
***
أطلقتُ سراحي
إذْ أدركتُ
أنَّ الزنابقَ لم تختفِ

بل كانَ لونُها البنفسجي
يتسكّعُ كالحلمِ
بينَ نجومِ القصيدة.

شاعرة سورية تقيم في مجدل شمس / هضبة الجولان السورية المُحتلّة

فـادي مـعـلـوف

شجر

تلك عيون الشُّعراء تحدّق بي،
شلالاً من وجعٍ وأُلوهة
..

أسمعُ وقعَ الأمطار على جدران الغابة
يأتي – من تحت التربة – صوتُ نشيجٍ مُتقطّع:
لماذا نسيت الموعد؟
...

تسكُنني الأشجار في كلّ خطوةٍ؛
عندما أكونُ في طريق العودة إلى القصيدة تهتزّ غصونها بشدّة
عندها فقط أعرف أنّني لم أُولدْ بعدُ،
وأصرخُ: «اشتعلي في قارّات الروح وهيّئيني ذبيحةً للحرّيّة».

يا شجرُ تَعالَ وتَعالَ
يا شجرُ تعشّق شغافَ القلب، وابحث عن سماء الأُغنية
يا شجرُ اترك الريح تنفذ للمسافات القصيّة فيك.
لن تركع،
ولن تضرع سوى لصهيل شهوتك البهيّة تقتحمُ السهوب المطمئنّة،
يا شجرُ..

عصفوران

(١)

للعصفور البيتيّ طقوس؛
في الصبح – مكتوبٌ في البروتوكول – يكون عليه
أن يزقزق.. أن يُطْرِبَ أثاث البيت
وقضبان قفصه.
يسكن في عزّ الظهر الأرجوحة.. ويزقزق حتّى يتثاءَب أهل
المسكونة؛ وهنا، يصمت.
في العصر، يأتي المالك، معه
عصفورة.
يرمي العصفورة في القفص

العصفور البيتيّ يتمّ بشرف رحلة العمر؛
يموت.

(٢)

عصفورٌ يقرأ في كتاب الأرض:
«انظروا طيور السماء كيف تعيش..».
عيناه تدمعان، ويرى
الأجنحة ما عادت أجنحة
بل رديفًا للسماء!
ويرى البلاد وقد تبدّت منزلاً للفجر، للفكرة
ويرى الأزاهر والبيادر والسهوب
ويرى المعاول والمساكن
والدروب

ويرى العيون المطمئنّة، والعيون الساكنات
الريح، الناثرات سرّ الوهجِ في صقع المسير
ويرى الغيوم في عيون العاشقة
فينتفض،
وتأخذه ارتعاشات الطبيعة نحو الأزرق الذي
فاض عن اللوحة.

عصفور الأرض، لا يتعب؛
الحزن قرين الشهوة في عينيه
وحفيف الأشجار الساكنة القلب،
يناجيه
مع كلّ ريح – ناسمةٍ أو عاصفةٍ.. (ما الفرق) –
يمجّد الشجر؛
(يمجّد الشجر
في كلّ حين).

عندما يوغل في الأزرق
خارج اللوحة
يفيض الأسود من عينيه، أسئلةً:
لماذا
أيّها الطير الأكبر وضعتنا بين جدران
اللوحة، لماذا؟
لماذا الثقل؟
ولماذا الأجنحة؟
ولـمَ زرعت في دواخلنا شجراً؟

نداء

تناديني
فينداح في قلبي الماء كأُقيانُسٍ
يستعين بوجد السماء
ليكتب أغنيّة للمكان / الحبيبة

تناديني
يتنادى السحاب
وأرجعُ كالطفل، تُمسكني من يدي
الدهشةُ، توقفني
في غياهبِ أسرارك المشتهاة.

تناديني
يتبدّى على خشبة الفجر
صوتي
رائحة للغياب.

لَمّا شبقتاني [١]

للّه في لوحة دالي[٢] عينا فنّان
يرسمُ رؤيا...

كان يسوعُ يستعيدُ المشهد،
وكان يسأل:
لماذا تمورُ بنفسي السماء؟

هل سيصيرُ لنثر البلابل صوتٌ؟
هل ستسيرُ المراكب إلى سدرة المشتهى؟!
...
..
.

كان يسوعُ يستعيُد المشهد،
وكان يهدهده نغم..
يتوهّج السوق انتصاراً للمرايا:.
هنا
صِبيةٌ يتقمّصون الأَرضَ
ويرسمون في الجسد الصغير مساكن الملكوت
هنا
سقراط يطعن كلّ ذي جسد مسلّط:
المحبّة تتحمّل كلّ شيء..
المحبّة الحرّيّة التي لا تسقط.
في السمّ حياة لم يعرفها إلا المصطَفون..
هنا
يراني الله أغضبُ
أعتلي سراج النرجسة:
«لا تجعلوا بيتي مغارة لصوص..»

كان يسوعُ يستعيدُ المشهد،
وكان يشدّ المجدليّة إلى حنينٍ:
يا عابقةً برفيفِ الدهشة
بشهقةٍ هاويةٍ لِلابتهال
أيّتها المكتوبة بقلم الربّ

ارسمي وجهك في شراييني الجريحة
ابسطي أعطافك الباهية،
سيري سحابًا واطلعي ماءً شهيًّا في الجهات الأربع
إنّك أنتِ
أنتِ التي لا طلوع لها في المشرق ولا
غروب في المغرب
أنت أيّتها الرديفة المتوارية الناظرة المجيء ..

لمّا رآه المعمدان ينحني للموت
تهدّج الصوت في بريّة الروح
وصار للنهر قيامة...

ومضات

(١)
نائمة
في شرايين الخليقة..
قال: استيقظي، كُوني
محرابًا
قُومي وسيري
وهُزّي السماء
حنينًا
وكُوني شفاءً

(٢)

سلوتِ، وكنتِ هديلاً وريحْ
وشمسًا وبحرًا شغوفًا يبوحْ
وخصلة شِعرٍ، وباقة سكرٍ
وشعلة فجر غنيّ يلوحْ

(٣)

دعيني أُزيّن بيت الحنين
بألوان حلم بهيّ الرنينْ
بألوان حلم الصفا والربيع
يمسّد وجهكِ، يمحو الشجونْ

(٤)

مُزجتِ بصبحٍ، بصبوة بوحٍ
بصوت الصواري تضمّ الرياحْ
رَشَفْتُكِ ضعتُ، وباسمكِ سرتُ
أُمجّد في الأرض معنى الصباحْ

١ تعبير آراميّ، نقله العهد الجديد عن لسان المسيح إبّان الصّلب؛ ومعناه «لماذا تركتني؟» (مرقس: ١٥:٣٤).

٢ لوحة الرّسام الإسباني الشهير سلڤادور دالي (١٩٠٤–١٩٨٩) «المسيح مصلوبًا» التي استوحاها من كتابات القدّيس يوحنّا؛ وقد رسمها في العام ١٩٥١.

شاعر فلسطيني مقيم في سخنين

أيمـــن إغـــبـــاريـــة

ملاقط الغسيل

(إلى أخي باهر كي تحب أخطاءك أكثر وتثق بقلبك من جديد)

الملقط الأول

الوقت إبرةُ التوقعات
ووالداك عيناك.
فمن أنتَ؟
هلّ أنتَ القماشُ أم يداك؟
وهلّ هذا الخيط أُفقٌ
أم رملٌ من بقاياك؟

الملقط الثاني

أحيانًا
«إسپرسو» واحد على الطاولة
خَيْرٌ من عشرة عصافيرٍ على الشجرة.
أحيانًا
كرسيٌّ أمام الحائط
خير من نافذةٍ على البحر.
أحيانًا
فيلم حركة
خَيْرٌ من قصيدة ميّتة.
أحيانًا
أبوك على حقّ.

الملقط الثالث

الأهمُ من الحلم
أنك ما زلت تُفرّقُ بين الليل والنهار
متى ينتهيان ويبدآن
تمامًا.
وحده الأُفقُ يتّسع بالحلم.
أمّا حدودك
فهي الأرضُ الممتدّة بين يديك
لا تتّسع إلا بالفلاحةِ
ورعايةِ الماعز
والجروحِ والبراءَة.
فلا تخسرْ نُدوبك.
واخرجْ إلى الدُّنيا
وعدْ إلى نفسك ووالديك.
لكن أقِم في قلوبنا بيوتك
وسنمسحُ أقدَامنا جيدًا قبل الدخول إليك.

الملقط الرابع

الشعرُ
جغرافيا النُدوب
والذاكرةُ لغتها.

الملقط الخامس

كُن واقعيًا
مثلَّ أيِّ ملقطٍ غسيل.
وكن خياليًا
مثلَّ أيِّ بابٍ مُوارب.
رُبما تحتاجُ حبلاً من تقوّلات الجيران
وثيابًا ينقطُ منها الأرقُ
من أجل أن يتريثَ عندك عصفورٌ
أو أن تمسكك بأسنانها أُمي.
ربما تحتاج عملاً مربحًا غير أن يمرَّ منك أصدقاؤك
وعتبةً أقرب إلى النَمل
من أجل أن تتريّثَ فيك مفاتيحُ أبيك
أو أن تحلمَ بك نافذةٌ من نار.

الملقط السادس

هذا الرجلُ المُسِنّ ذو اللحيةِ البيضاء
الّذي سأحدثك عنه في هذه القصائد
اسمه «الأمل»
فخُذ بيدِه
ولا يغرك عجزه وتعثرُه.
أُنظر إلى فتوةِ أصابعه
كيف تُمسكُ بخيطٍ من الدخان والمطر
يجرّ به خلفه النجوم
وزغاليل الحمام التي سرقتها في طفولتك.

الملقط السابع

لا أمدحُ غيابك
لكنّني أفهمُك الآن أكثر.
الحقيقة أنَّك أشجعُ منّي
في الحديث إلى نفسك كقوسِ قزحٍ
أو حبّةِ ندى.
وأنك أمهُر إخوتك في حب والدينا
كأنّهما باقيان أبداً بيننا.
كنتُ أشقى بالدخولِ إلى قلبهما
فأجدُك هناك
وكان هو بسهولةٍ يخرجُ إليك
فلا يجدُ سِواي.

الملقط الثامن

ما من طائرٍ يُحلّقُ أعلى مِما ينبغي
أو يبتعدُ أكثرَ مما يجب
ما دامَ يُحلّقُ بجناحيه
وما دام يستطيعُ العودةَ
إلى ديارهِ متى يشاء.

الملقط التاسع

التفوُّقُ والتّجديد والتغيير والتميُّزُ
ليست إلاّ أشكالاً جديدة للوحدة.

الملقط العاشر

إذا هدّدك زورقٌ بالماء
هَدِّدْهُ بالغرق.
وإذا هدّدتك مظلةٌ بالسماء
هدّدها بالبلل.
لكن
إذا هدّدتك أُمُك بحبِّها
هدّدها بحب إخوتك.
وإذا هدّدك أبوك بصبره
هدّده بأحلامِك.
فلا تخفْ من السفر
ولا يروِعك المطر.
ما دام أبوك أسرع زورقٍ
لنقل البرِّ لخيلك
ولإيصال ليلك للشموع.
وما دامت أُمك أوسع مظلةٍ
تبيت تحتها الصلوات لأجلك
وتعلو نارُ طموحِك
كلّما أذكتها الدُموع.

الملقط الحادي عشر

الوحدة
ليست أن تكون وحدك
بل أن تكون كثيراً على نفسك
مثل حبةِ الرُمان

وأن تتوحّدَ مع غيرِك
كأنّه يقطفُك
وكأنّك حبّةُ صَبرٍ.
تناديك الوحشةُ
فلا تسمعُها
وتردُّ عليها
فلا تسمعُك.
بينكما الرمانُ والصبرُ
ونملٌ لا يعبأ بك.
يحبو على قلبك
ويسرقُ الوقتَ على مَهْلِهِ
بينما أنت ترقبُه بطمأنينةٍ
لأنَّ بيتِه بيتُك.
بقليلٍ من القوةِ
وكثيرٍ من المعرفةَ
يجُرُّك إليه
مثل حبّةِ تينٍ سقطت عن الشجرةِ وحدها
طواعيةً
وحبًا بالسّفر.

الملقط الثاني عشر

الحلمُ
قميصُ اللّيل.
وجهُها
زِرّهُ المقطوع.

الملقط الثالث عشر

لا تغُرك تلّك الأُلفةُ بين الأجنحةِ والجهات
فالعصفورُ بينهما «غريبُ الوجهِ واليدِّ واللسان».

الملقط الرابع عشر

عندما تشدُّ وَترك
وينحني القوسُ بين يديك
عندما تبصرُ هدفَك
ويستقيمُ سهمُك أمام عينيك.
تذكر أنَّ والدنا لم يعلّمنا الصيد
بل مِهن الزراعة.
تذكر أنَّ الصبرَ حقلُك الأخضر
إذا نثرت فيه قمحَك.
والحبُ حدودُ أرضِك
فسرْ فيها عُمرَك
إلى حيثُ الشجرُ أهمُّ من الثمر
الطموح أهمٌّ من الجُموح
والرفاقُ أهمُّ من السِباق.
سننتظرُك ولن نترقبك.
سنسألُ عنك ولن نسائلك
وسنتعلمُ أسماءَ النباتاتِ من جديد
وكيف تَتَشافى الطبيعةُ وحدها.

الملقط الخامس عشر

هلْ تغضب لأنّني أستعيرُ حزنك
حين تغيبُ عنيّ الكلمات
وحين يشرقُ قلبي على سكينِ المطبخ.
حَسبُك أن تعرف
لا تبيت كلماتي عندَ أحدٍ غير إخوتي
ولا تذهبُ سكين المطبخ إلى عملها
إلا متأخّرة.

الملقط السادس عشر

عمرُك
سنينُك وسنينُ أبيك.
أعوامُ أُمِّك
عمرُها وحدها.

الملقط السابع عشر

أظنُّ
لا مُتسع لمزيدٍ من الحكمةِ بيننا.
هما شجرتان.
تجلسُ أنت فوقَ واحدةٍ
وأجلسُ أنا تحت الأُخرى.
وهما أبي وأُمي بيننا.
تُعلّقُ من أجلي نجمةً
فأُضيءُ بها أخطاءك.

وأجدُ من أجلك بئرًا
فتثقبُ بحكمتي الزائفة دلاءك.
لا أنا أرى الشمالَ فأمضِي إليه
ولا أنتَ تهتدي للماءِ فترتوي منه.
وهما أبي وأُمي بيننا
يزرعانِ الأشجار
ويبحثانِ عنّا بينها.

الملقط الثامن عشر

أنت عَلمتك أصابعُك
أنَّ الخسارةَ في الحقيقة ليست بالسُّوء الّذي نتخيلُه
قدرًا أو وَباء أبيضَ من عند « سراماغو ».
أمّا أنا فلم أجدْ من يعلّمني أنَّ الخسارةَ مهارة
سوى «الملك لير».

الملقط التاسع عشر

عندما تهدأ الريحُ
تتهاوى الجهاتُ على بعضها
ويسكتُ الهروب.
ليس أبعدَ من هذا الأُفق
إلا أنا
وماءٌ على وجهه الموتُ والهبوب.
يختلطان فيَّ وعليَّ
فانثريني يا ريحَ الدروب.
رُدّي وضوحي

وأعيديني ثمرًا نبويًا
على شجرةٍ بلا ظلٍّ أو ذُنوب.
يعبدُها الحطّابون
ويخشاها الغُروب.

الملقط العشرون

من قَايض صَدفَ البحر
بأقراصِ الإسبرين
لم يفهم الصداقةَ الّتي بين الرملِ والهواء.
من حزِن أكثر ممّا كان يسبح
لم يعرف لون الزُرقةِ
قبل أن خَالطها الماء.
ومن يكذب أكثر مما يتذكّر
ستنتهي حياته مثل أي طاحونة لم تفهم «دون كيشوت».
مجرّد كرسي خالٍ أمامَ البحر أو الندم.
سيمضي من الدُنيا
دون وهمٍ واحدٍ
يستحق الموت من أجلهِ
تحت قلاعِ الغُربة أو الشطرنج.
سيمضي دون أن يصدقه الناس
أن الطواحين قادمة
والأفضل أن يستعدوا لها
بقراءةِ الشعر
والتواضعِ أمامَ القمح
والأساطير القديمة.



الملقط الواحد والعشرون

سيتأخّر النهارُ
إذا لم تتّسع للّيل.
فلا تُعول على الشمسِ كثيرًا
تلك أخفُّ من القصيدةِ
وأثقلُ من طلبِ الرحمةِ.
ستستيقظُ ذات صباح
ولن تدري من أين جاءَ العالم.
ولا بأس عليك.
دائمًا هناك احتمالات
نستطيعُ الإنتماءَ إليها
أو رعايتها مع الماعز والروتين.
وأنت لم تُهاجر بعدُ في الُّلغة
ولا خُذِلت أكثر مما خسرت.
لا بأس عليك
بإمكانك أن تُحبَ أخطاءك
كما هي
عشرة عصافيرٍ على الشجرةِ
أو مجرد «حلم ليلة صيف».

الملقط الثاني والعشرون

حصانُ الشطرنج الذي راهنت عليه
لم يعُدْ من توقّعاتك بعد.
باستطاعتك أن تخسرَ أكثرَ من لُعبةٍ
لكن في النهاية
عليك أن تربحَ نفسك.

الملقط الثالث والعشرون

بإمكانك أن تنتظرَني
وبإمكاني أن أُحبك أكثر.
لكنَّ الأرقَ يمضي بك إلى مفترقات أجهلُها.
ولا بأس أن لا تصل
ما دُمتَ لا تُنكرُ حقّنا في انتظارك.
فلا تحزنْ أكثرَ مما تستطيع
واغمِض عينيك وحدِّق بالّذين ذهبوا منك
وستراهم ما زالوا يبتعدون.
هل تراهم؟
مثلما أنا أراك عنقوداً من العنبِ
ينفرطُ أرقًا كلّما مسَّه حنانُ أبيه المالح.
وسعالاً إذا هزَّه صمتُ أُمِّه الجارح.
هل تراني؟
لستَ نهرًا كي أُضيعك مني
ولستُ ضفتيك كي تنس زوارقُك عندي.
أنا أقلُّ من ذلك
وأنت أكثرُ من سيف.
فلا تنكسرْ
ولا تعتذرْ
عما تذكره
وما تنساهُ من دمع أُمك
« تلك مهنتها الجميلة »
وتلك مرآتي
أعتذر فيها لك إذا آذتك ذكرياتي
وأنسى طريقي لتحتارَ فيها أكثر
كيف صارت أيامُك من قَسماتي.

الملقط الرابع والعشرون

الأمل
هذه العظاءةُ الجميلةُ
لا نملك إلا أن نربّيها بيننا
وأن نبحث عنها كل صباح.
التوقُّعات
هي الأغصان الهشّة التي تقف عليها
فلا تبحث عنها هناك.
كي لا تسقط
أو تنتظر بلا طائل.
فلا تكتب المزيد عن الخريف
وأُكرهِ الباب
ولا تشربْ مزيداً من الغرقِ
والانطفاءِ على عودٍ من المحوِ والثقاب
لا تُلمعْ من جديد الأجراسَ التي بشّرت بك
ولا تقف عاريًا
أو غائمًا وحدك أمام الغياب.
لا تحرسْ امرأة الحصى
ولا تتحدّث إليها كأنّها مفصلٌ من المطر
وكأنّك بابٌ من تراب.
لا تتوقّع
ولا تتذكّر
وستطرق العظاءةُ بابَك بلا أسباب
إملأ بالخبزِ راحتيك
وستأكلُ هي من يديك.

الملقط الخامس والعشرون

خذ الملاقط بقوّة
وعلّق هذا الغسيل أينما تشاء.

شاعر فلسطيني من أُم الفحم، مقيم حاليًا في الولايات المتحدة

نـــصـــوص »

فـؤاد سـلـيـمـان

القاعة الفارغة

دخلتُ إلى قاعَةٍ فارغةٍ. وجوهُ جميع من عرفتُهم، حتّى أدقّ التفاصيل، كانت مرسومةً على الجدران. بادَرَت جميعها بتحيّتي، كأنّمَا كان هذا واجُبها. أسرّوا إِلَيَّ، واحدًا تلوَ الآخر، بحركاتٍ خاطفةٍ، عن أسرارِ ذواتِهم الدفينَةِ. منهم من عملَ ذلك بفرحٍ وإِعجابٍ ومنهم من فعلَ بقُنوطٍ وندمٍ، وثَمَّةَ آخرون فعَلوا ذلك بحيطَةٍ وَتَرَدُّدٍ. تفحَّصْتُ تعابيرهم متلمسًا صداقاتنا الثاكلات بأناملي. كالغيوم كانوا صامتين في انتظار بياني، في توقّعٍ لخطابٍ تشريفيٍّ. لم يكلِّف أحدٌ منهم نفسه شرحَ ماهيّة هذا الشّرك الذي وقعت فيه طريدًا. لم يأبه أحدٌ بتسليمي كُتَيِّبًا أستَرشِدَ به كيف عليَّ أن أسلك. ربما كانوا قد أعلموني بقوانين هذه الجزيرة المعزولة، لكنّي ربّما كنتُ أفتقرُ المهارةَ والقدرةَ على الإِصغاء. من الجائزِ أنه ما كان مقدّرًا لي أن أُصغِي، أو أنّني ما كنتُ موضِعًا للثقة حتى يُسْمَح لي أن أنصِتَ لأحاديثهم. ومع هذا، فما أن كنت أتَفَوَّهُ بكلمةٍ، حتى كان الجميع يومِئون برؤوسهم إِعجابًا. لعلّي أُحْضِرتُ إِلى هُنا لأُغَنِّي أُغْنِيَتي، لأُسَرّي عن نفوس أُولئك المُخلَّدِين على هذه الجدران.

لم يَمْضِ وقتٌ كثيرٌ حتّى صرتُ أمنحهم جميعًا أصواتًا، هي في كُنهِها رُموزٌ محفورةٌ في ذاكرتي. بيدَ أنّي كُنتُ أعلَمُ أنني الوحيدُ الذي كان يتكلّم حقًّا. يتكلّم نيابةً عنهم مثل محرّك الدُّمَى، مانِحًا كلّ واحد منهم موقفًا وأُسلوبًا ولهجةً متميّزين.

حين غدوتُ مُخرِجًا لمشهد الدُّمَى هذا، حَضَرَني يقينٌ بأنّي قد أصبحتُ في حقيقةِ الأمرِ صامتًا، صامتًا كأيٍّ واحدٍ منهم.

ساعَتها، هناك في أقصى زاويةٍ مهجورةٍ، رأيتُ وجهي.

المرأةُ وراقصتُها

بينما انتظرتُ الباص جاءت امرأةٌ متجعّدةَ الوجهِ وجلستْ بجانبي. بعدها جاء رجلٌ، وبكَياسةٍ، جَلَسَ إلى جانبِها، ثمّ بدأت الحروفُ تَتَدَفّقُ منها وكأن ينبوعًا من الكلامِ كان مُخبّئًا فيها. كانت بانتظار عصا موسى السّحريّة لتُطْلِقَ كلّ كلامها من داخلها. استمعتُ عَرَضًا لحديثيهما. كانت تَصِفُ للرجل ابنتها التي ترقصُ. كلامها كان سَلِسًا وحماسيًّا بالرغم من سرعته المُذهلة. ابنتها كانت ترقُصُ في المسارح، ترقصُ في التلفزيون وفي الأفلام. ابنتها رَقَصَت طريقها إلى وعيي.

بِحَرَكَةٍ رقيقةٍ مِلْتُ برأسي باتّجاه الأُم. كانت تَجْلِسُ وهي تضعُ رجلاً على رِجْلٍ وترتدي بنطالاً ضَيِّقًا وتُدَخّنُ سيجارةً لتُخفِي تجعُّدات وجهِها بدُخانها. وهي تَصِفُ مهارةَ ابنتها، بدأتُ أسمعُ صوتَ الباصِ يقتربُ. هديرُ هذا المخلوق الضّخم امتزَجَ بكلامِها. كوردةِ عبّادِ الشّمس استدارت ببطيءٍ ناحيةَ الباص، في حين صِرْتُ قادرًا على تَخَيُّلِ ابنتها وهي ترقص طريقها إلى داخل الباص.

خلال كلّ الطريق إلى البيت، كانت الفتاة ترقصُ. كانت تدورُ وتدورُ في وسط الباص وتلوّحُ بجسدها من راكبٍ إلى آخر وهي تقترب منهم حتّى لتكادُ تلمسُ وجوهَهم بيَدِها. كانت تَعْرِضُ على الركّاب من العطر الذي كانت تحمِلُهُ في يدها. أنا أيضًا تنشّقت من عِطرِها، لكنني في ذات اللحظة التي بدأ جسدي فيها مُستريحًا لعِطْرِها، توقّفَ الباص، فنزلَتْ منه ونَزَلَتْ أُمّها معها.

عَبدَةَ السّيّارة

ثلاثة شبّان يغسلون سيّارة، يحرّكون مناشفهم برشاقةٍ وَحِسِّيَّة. امرأةٌ تراقبهم ويداها على الخاصِرَتين، تنظرُ إلى أعلى وعلى وجهها ملامح ابتسامة زهوٍ واعتداد. تُلْقِي عليهم، بين الفينة والأُخرى، تعليماتها، ثم تغيبُ عن نظري وراء مدخل عمارتها. أنا أرى هذا من شبّاكي. المرأة تعاودُ الظهورَ، تمشي بِخُيَلاء، تدورُ حول السّيّارَة وهي تَتَفحَّصُ العملَ الذي يؤدّونه. هذا الطقس يطولُ، في حين يُفْصِحُ غاسلو السيّارة، في مراحلَ مختلفةٍ، عن رجولتهم. إنهم يتمرّدون على الزعيمة برشقاتٍ من خرطوم المياه، الخرطوم الطويل الذي اختاروا أن يُمسِكُوا فتحَتَه قريبًا من رُموزِ رُجولَتِهِم.

لا شكَّ في ذلك. إنهم عَبدَةُ السّيّارة. يغسلونها مُتَفحِّصِينَ كلَّ إنشٍ فيها بِعُيونهم.

ينحنون حين يقتضي الأمر، كي يَصِلُوا إلى تلك المواضع الخفيّة التي لا يستطيع المرء أن يصلّي لها إلا وهو على رُكبَتَيه. تَعلُو وجوههم، وهم في وضعهم هذا، تعابيرُ الإنجاز، وَكَأَنَ عالمهم الدّاخليّ يزدهرُ، وَكَأنّهُم قد وَصَلُوا إلى ذروة قيمتهم الذّاتيّة. بسلاسةٍ ونُعومةٍ يمسحون كلّ ذرّةٍ من الغبار على السّيّارة وبداخلها. يتناوَبُون على هذا لأن طقسَهم مُتْعِبٌ ومُسْتَهْلِكٌ للمشاعر.

الآن أرى أنهم قد أنهَوا عملهم وأنَّ رئيستهم لم تَتَمالَك نفسها من أن تصرخَ عليهم وأن تجلِدَهم بمرؤوسيّتها.

انتهى الأمر.

الآن، وأنا أكتبُ، فأنا أنظرُ إلى وجوههم فأرى تعابير الارتياح تُشعُ من عيونهم وهم يغادرون موضع الطَّقسِ. في عبادتهم هذه يخسرون ذواتهم إزاء جلالة الآلة، تاركين لها أن تبتلعَ هويّاتهم وتحدِّد ماهيّتهم. لقد ذهبوا الآن، بيدَ أنّ نُدْبات خطيّتهم ما زالت حاضرةً على شكل بقعةٍ كبيرةٍ ورطبةٍ على الأرض، وكأنّ آلةً عملاقةً قد وَصَلَت ذُروتها فوق هذه الرقعة، لتِحَرِّرَهم بهذا من واجباتهم.

الرَّجُل في الزِّيِّ الرَّسميّ

الرجُل في الزيّ الرسميّ يضعُ القيودَ عُنوةً على يدي رجُلٍ آخرَ، فيتمازَجُ، بصورةٍ ما، مع الخلفيّة التي يُحَدِّدُها زيّه الرسميّ. يمشيان معًا على الطّريق، وبواعزٍ من صحراء المَلَل يتجاذبان أطراف الحديث. يَتَّضِحُ أَنَّ كِلاهُما صيّاد سمك. رجُل الزيّ الرسميّ يمدّ يديه بحركاتٍ مُتَنَاغِمَةٍ حتّى تقابل كفّاه، ثم يقول: «مثل هذا كان طول أكبر سمكةٍ اصطدتُها». ينظرُ الأسير ناحيَته ثم يبتسم. هو لا يحرّك يديه، فهُما لا تقدران على الامتداد إلاّ إلى بُعْدٍ محدود. تَتَّسعُ ابتسامته لِتُحاصِرَ رجل الزّيّ الرسميّ في خانةٍ من عقله، بيدَ أنَّ الأخيرَ لا يُظْهِرُ أيًّا من علامات الخيبة، لأنّه، ومنذ زمنٍ طويلٍ، كان يقبعُ أسيرًا في الخانةِ ذاتِها. هو لا يَعِي حالَته لأنه يعيشها ببساطة. مع ذلك، ولأسبابٍ مجهولةٍ، فإنَّ نظرةً جادَّةً ومُستاءَةً عَلَت سحنته. ما لم يُدرِكهُ هو أنَّ القُيُودَ نفسها كانت تضحكُ عليه ضحكًا هستيريًّا. كذلك فعلَ الزِّيُّ الرَّسميُّ، أمّا الأسير فلم يفعلْ.

نقلها عن الإنجليزية: رمزي سليمان

كاتب وموسيقيٌّ فلسطيني مُقيمٌ في حيفا



حنان حيڤير

الكتابة بلسان متشعّب

سلمان مصالحة، « إحاد مكان » (In Place)، عام عوفيد، تل-أبيب ٢٠٠٤.

المجموعة الشعريّة « إحاد مكان » الّتي كتبها سلمان مصالحة، تجبر من يقرأها على أن يصيخ السّمع إلى القصائد الثّاقبة الّتي تضمّها، إذ أنّها تتطلّب من القارئ إعادة تفكير بالشّعر العبري، بإمكانات هذا الشّعر وبحدوده.

كشاعر عربيّ يكتب باللّغة العبريّة يرسم مصالحة من جديد حدودَ الأدب العبري الإثنيّة، تلك الحدود الّتي تبدو متجانسةً وأُحاديّة الطّابع. إذ أنّ الأدب العبري يضع بصورة دائمة شرطًا خفيًّا، غير أنّه شرطٌ صارمٌ، للتّعامل مع كلّ من يشمله أو لا يشمله هذا الأدب، وهذا الشّرط يشير إلى كون هذا الأدب أدبًا يهوديًّا. ولكن، عندما يكتب أديب عربيّ باللّغة العبريّة، وعلامات اللّغة العبريّة في كتابته لا تشير بالضّرورة إلى كاتب يهودي، فإنّ الطّريق إلى تمثيل هويّة هذا الأدب القوميّة تنفتح على مصاريعها.

إنّ مجرّد وجود نشاط لأدباء عرب في الأدب العبري، وبشكل دراماتيكي – ظهور كتاب أنطون شمّاس « عربسك » في العام ١٩٨٦ – يغيّر بصورة جذريّة التّعريفَ الّذي يحصرُ مصطلحَ « الأدب العبري » ضمن نطاق « الأدب اليهودي »، كما يُلزمُ قرّاءَ العبريّة على الاعتراف بأحد التأثيرات المباشرة لـ « التّجربة الإسرائيليّة » على تعريفات وحدود الأدب العبري.

سلمان مصالحة يكتب بحساسيّة متناهية ودقيقة من موقع الأقليّة القوميّة التي تعيش بصورة متحفّظة داخل « فَقَار » (canon) الأدب العبري. هذا الموقف يعود ويتحدّى الفَقَار العبري، من خلال الصّوت الآخر الّذي يُدخله الكاتب إلى لغة الشّعر العبري. إذ أنّ النّسيج اللّغوي لدى سلمان مصالحة يخلق لغةً شعريّةً مُدهشةً ومُبلورةً وصوتًا شعريًّا موسيقيًّا؛ كما أنّه يحافظ بشكل كبير على تجانس هذه اللّغة وعلى كونها لغة شعريّة « صحيحة ».

لكن، بفعله هذا، فهو يستجيب استجابة تظاهريّة إلى توقّعات القارئ العبري الّذي ينتظر العثور على صيغة كتابيّة عربيّة تبدو للوهلة الأُولى « نموذجيّة ». ومن خلال عمليّة

مميّزة، لما أطلق عليه كلٌّ من جيل ديلز وفليكس چواطاري اسم « الأدب المينوري »، فهو يقوم بضعضعة وتقويض الأُسس الّتي يقوم عليها « الأدب الماجوري » العبري، وذلك من خلال عمله داخل هذا الأدب وفي لغة هذا الأدب المسيطر. يقوم مصالحة بابتداع لغة خاصّة به داخل لغة الشّعر العبري بواسطة كتابة پاروديا على النّظرة النّمطيّة لشعريّة عربيّة متوقَّعَة منه، وهكذا فهو يخلق توتّرًا شديدًا بين ما هو من المفروض أن تكون قصيدته وبين ما هي بالفعل.

مثال بارز على ذلك هي قصيدة « شقائق نعمان : قصيدة فلسطينيّة »، (المهداة إلى جدّة زالي چوريڤيتش). في هذه القصيدة ثمّة صدى لمنمنمة ياپانيّة تنتهي بقفلة تضمينيّة :

البحيرة تَسَلّقَتْ مُنذُ أَوانٍ بعيد
فُروعَ الشّجَر.
الفَلاّحُ يحرثُ الحقول
حافيَ القَدَمين.
لا ينتبهُ ساعةَ الصّباح
إلى الرّبيع المقترب.

شَقائقُ النّعمان حَوالَيْه
قَدْ أزهرتْ
سُطوحَ قرميد. (ص ٢٤)

للتّعبير « قد أزهرت » موقعٌ مضاعَف : إنّه يُكملُ جملة « شقائق النّعمان حواليه / قد أزهرت »، كما أنّه يبدأ جملة أُخرى « قد أزهرت / سطوحَ قرميد ». وهكذا فهذه القصيدة ذات المبنى البسيط إلى حدّ بعيد (المُتوقَّع، وذي الطّابع المُنَمَّط) تحمل في نهايتها تعقيدًا غير متوقَّع يُضعضعُ استيعابها المُسَطَّح والمُبسَّط النّابع من نظرة مُسبقَة نمطيّة.

هنا أيضًا تُشكّلُ السُّخرية سلاحَ مصالحة ككاتب لـ « أدب مينوري » يقوم بضعضعة اللّغة والفَقَار الّذي يعمل فيه. ينهي مصالحة القصيدة الأُولى في الكتاب بعنوان « پريحاه » (وهي مفردة عبريّة لها دلالة مضاعفة : إزهار، أو طَفَح) بواسطة وَقْعَنَةٍ (realization) للتّعبير الشّائع في اللّغة العبريّة الدّارجة « يُسبّبُ لي طَفَحًا » (بمعنى : يثيرُ أعصابي)، حيث يتحوّل التّعبير إلى تعامل مباشر مع المشهد الإسرائيلي الآخذ في الفراغ من حوله.

في مقابل النّقص والعدم اللّذين يخيّمان على المشهد، يقف الخريف والعصف اللّذان «يجرحان النّفس كما الموسى، / ويسبّبان طفحًا في العينين» (ص ٧). الطّفحُ في العينين يُغَيِّرُ بشكلٍ ساخر مشهدَ الأشجار والإزهار الّذي من المفروض أن يكون موجودًا وملء العينين، إلاّ أنّه بات في عداد العدم.

روح ساخرة بصورة خاصة تُخيّم على القصيدة الّتي تحمل عنوان «عن الإيمان بالتّمائم كوسيلة لإحلال السّلام في الشّرق الأوسط»، والّتي تشتمل على عنوان ثانويّ «قصيدة عن التّعايش اليهودي العربي» (ص ٤٣). هذا القالب النّصّي الّذي يُضعضعُ مفاهيم القارئ المتعلّقة بحدود الأدب العبري، اليهودي من النّاحية الإثنيّة، يتطوّرُ في بعض قصائد الكتاب من خلال تَبَنٍّ ثابت لمبنى مُقَفّى يدمج بين قافية داخليّة وقافية خارجيّة، ما يُضفي على القصيدة تناغُمَها الثّابت، والّذي يبدو ساذجًا ظاهريًّا.

غير أنّ هذا النّغم – على سبيل المثال، في قصيدة «بالادة عربيّة» – يعرضُ نصًّا استشراقيًّا، ذا طابع مُنمَّط، مقلوبًا رأسًا على عقب؛ وبكلمات أُخرى، إنّه نصّ مكتوب عن الشّرق ولكنّه يأتي من جهة الشّرق وليس، كما هو معهود، من جهة الغرب الّذي ينظر إلى الشّرق نظرة استشراقيّة:

صاعدٌ إلى قمم الجبال،
كما أُغنية تأتي وتروح،
في قرارة ذاته يُغنّي.
النّفسُ – حطامٌ وخواء.

عدّ آلاف اللّيال.
ولم يأت السَّحَر.
وفي شعاب الصّحراء
تقطّرَ عرقُ الرّمال. (ص ١٧)

إنّ مصدر هذا الموقف الّذي يظهر جليًّا في القصائد والذي غايته الضعضعة والتقويض هو الإدراك العميق بأنّ هذه القصائد تُكتَب في وضع من العنف والموت. في قصيدة «برج العقرب»، وهي قصيدة تقوم برسم صورة ذاتيّة، فإنّ النّبرة الشّعريّة تنمو كما لغة تتشعّب إزاء وعي عميق بوجود كارثة:

وعلى مرّ السّنين، تعلّمتُ
أن أسلخَ عنّي جِلْدِي.
كما لو أنّني ثعبان سُبِيَ
بين مقصّ وأوراق.
هكذا حُتم مصيري
بكلمات مشتقّة من جذور
الألم. مع لسان بشعبتين،
واحدة عربيّة – تحفظ ذاكرةَ
الأمّ. ثانية عبريّة – في ليالي
الشّتاء للحُبّ. (ص ١٢–١٣).

كتابة الشّعر هي كردّ فعل الثّعبان إزاء الخطر الّذي وجد نفسه فيه. يُلصقه المقصّ إلى الورق فتأتي نتيجة القصّ الإستعاري على شكل «كلمات مشتقّة». يخلع الثّعبان جلده في مواجهة الخطر – فتكون النّتيجة لغة تتشعّب شعبتين، كلسان الثّعبان. يخلق مصالحة انفصالاً داخليًّا في لغته الشّعريّة، ما يتيح له التّوجُّه إلى الجمهور العبري من وراء قناع. إنّ كتابته الشّعريّة هي ما يمكّنه من البقاء بقوّة بين عضوين متشعّبين من خلال تبنّي تَصَوُّرٍ ما بعد كولونياليّ، وهي حالة وسطيّة للاضطهاد الّذي يعمل بطرق غير مباشرة. ولذلك، فهو عندما يعلن عن التّشعّب والفصام فإنّما يفعل ذلك بواسطة تقفية، أو تسجيع التّناقضات في مفردتي «الحفظ» و«الحبّ»، اللّتين تنضمّان إلى «الألم»، وهي جميعًا مفردات متساجعة في العبريّة.

إنّ تمثيل المكان الّذي يكتب منه الشّاعر هو تمثيل لمكانٍ عنيف لا مخرج منه:

ما أسرعَ تَغيُّر العالَم.
وعندي، بلغَ السّيلُ
الزُّبى. آلت الأمورُ إلى
حالٍ عدلتُ فيها عن
التّفكير بالخريف.
لأنّه، من هذا المكان،

لا يوجد إلى أين نروح.
ومن الحديقة، اقتُلعت
الأشجارُ، وغابت في العدم.

وفي هذه الأيّام،
خطرٌ الخروج للشوارع
في البلاد. الشّارعُ
رطبٌ للغاية.
دم يسيلُ في الشّريان
الرّئيسي.
... (ص ٤٠)

من خلال لفتة تجاه داڤيد أڤيدان «لا يوجد إلى أين نروح..» يقوم مصالحة بفكّ رموز التّعبير الشّائع واليومي «شارع رطب» بوصفه عنفًا نابعًا من رطوبة أُخرى. «دم يسيل في الشّريان الرّئيسي». ومرّة أُخرى، تنتهي هذه القصيدة الموسقة بالوعي بأنّ هذا المكان هو مكان عنيف مسدود المخارج. وهكذا أيضًا يُنهي قصيدة «قصيدة وطن» بـ«بلادٌ تدرّ الحليب والعسل، ووطن مشئوم» (ص ٤١)، وعلى هذا المنوال ينهي قصيدة «عمليّة قيصريّة»: «في غرفة خلفيّة، يمرّ هذا المساء / عبر عمليّة قيصريّة، وطنٌ مُغتَصَب». (ص ٣١). وهكذا ينهي الموتُ ورموزه عدّة قصائد في هذه المجموعة. هكذا أيضًا في قصيدة «بُقَع ألوان» الّتي تنتهي بـ«الحفرة الفاغرة فاها» (ص ٨)، وهكذا في «صورة شخصيّة» الّتي تنتهي بتعليق صاحب الصّورة نفسه على الحائط.

الوعي بكون هذا الشّعر يُكتب في مكان مصاب بداء العنف يعود فيطرح حالة التّشعُّب والفصام كطريق وحيدة للبقاء. ففي قصيدة «أنا أكتب العبريّة» فهو يكتب:

«أكتب باللّغة العبريّة،
الّتي ليست لغة أُمّ لي،
كي أضيع طريقي في هذا العالَم.
مَنْ لا يُضيِّعُ طريقَه، لن يعثرَ على الكمال». (ص ١٥)

فقدان وإضاعة الوُجْهَة (orientation) – للغة وللهويّة من بعدها – تظهر في القصيدة بوصفها الطّريق الوحيدة للوُجهة في عالَم مليء بالعنف، ومن هُنا فهو يصبح قاب قوس أو أدنى من تشخيص عشوائيّ وعَرَضِيّ لشركاء الدّرب، ذوي الصّلة بالموضوع وغير المزروعين في هويّة محدَّدة: «وسألتقي بأُناس / كثيرين. وسأجعلهم جميعًا زملائي. / من ذا الغريب؟ / من ذا البعيد والقريب؟ / لا غربة في تفاهات الدّنيا / لانّ الغربة في الغالب / تكمن في قلب الإنسان» (١٥–١٦). الحاضرون من حوله، وعلى وجه الخصوص هو ذاته، ليسوا ذوي هويّة محدّدة ذات خصوصيّات واضحة المعالم:

«لأنّي لا حكومةَ لي،
مع أو بلا رأس، وليس لي
من رئيس جاثمٍ فوق رأسي.
أستطيع، في هذه الظّروف الشّفيعَة
أن أكون حرًّا بعضَ الشّيء» (ص ٤٢)

فالهويّة الّتي يختار أن يُعرَف فيها ذاته، تتّصل بالمكان من مجرّد الحضور الأصلانيّ فيه، وليس من خلال هويّة قوميّة أيًّا كانت: «وكنتُ يهوديًّا، قبل أن يعومَ يسوعُ على مياه طبريّة (...) وكنتُ مُسلمًا في بلدِ المسيح، وكاثوليكيًّا في الصّحراء» (ص ٥٦–٥٧)

فليس الوطن سوى بناية سكنيّة متعدّدة الشّقق، كما في قصيدة لذكرى إميل حبيبي:

«في صفّ الأشجار الغارقة في الصّخور
إنزرع رجال، نساء ووجوم. قاطنو
بيت الشّقق المسمّى الوطن.
يهود لم أسمع صوتهم،
عرب لم أفهم كنههم،
ومعزوفات لم أعرف تشخيصها
في اللّحظة الهامدة.» ... (ص ٦٢)

سلمان مصالحة يتحدّى العلاقة القائمة مع المكان، تلك الّتي تستند إلى هويّة قوميّة، ويتحدّى الإدّعاء القائل بأنّ الهويّة القوميّة هي الوحيدة الّتي بوسعها أن تمنح الفرد الحريّة.

ففي قصيدة «أبي أيضًا» فهو يطرح خيارًا لوجود مستقلّ مقابل رموز السّلطة في البلاد – إنّه يطرحُ خيار حريّته هو الّذي يعيشُ في مواجهة مع حكّام البلاد، ورغمًا عن أُنوفهم:

«لأبي الّذي ولد في سفح الجبل
ونظر إلى البحيرة، لم يكن أبدًا
جوازُ سفر. ولا حتّى تصريح عبور.
لقد تخطّى الجبال، حينما
لم تجرِ الحدود في النّهر.
لأبي لم يكن في الدّنيا
جوازُ سفر، ليسَ لأنّه
بلا أرضٍ أو بصمات، بل
لأنّ الأرض سكنت باطمئنان
في راحتيه. ومثلما لم تهرب
الأرض من راحتيه، وتمضي إلى
ما وراء البحار،
أبي– أيضًا.» (ص ٢٥)

نشر في ملحق «كتب»، لصحيفة «هآرتس»، ٣ آذار / مارس ٢٠٠٤.

من العبرية: «مشارف»

النصوص الشعرية من العبرية: سلمان مصالحة

باحث وناقد إسرائيلي، محاضر بدرجة پروفيسور في موضوع الأدب العبري في الجامعة العبرية في القدس

صبحي الزبيدي

شذرات من عالم قيْد الولادة

أو

كيف نكتب على جدار العزل بحيث يستطيع من على الجانب الآخر أن يقرأه

« إنني أُومن أن أشكالاً من التعبير، والتي هي بالضرورة غير تقليدية بل مهجّنة ومجزَّأة، هي التي يجب أن تُستَخْدَمَ في التّعبير عنّا. ما فعلته في (هذا الكتاب) هو أنّني وبصورة متعمَّدة صمَّمتُ نموذجًا مختلفًا عن تلك النماذج التي في العادة نجدها في الميديا والعلوم الإنسانية وقصص الخيال. إنها رؤيتي الخاصة للفلسطينيين كمجموعة بشرية مشرذمة، فاعلة ومفعول بها، فخورة، دافئَة، بائسة مضحكة، صامدة، ساخرة، عُصابية، دفاعية، حازمة، جذّابة ومثيرة للاهتمام. » (إدوارد سعيد، ١٩٨٦، ص ٦).

في مقدّمته لكتاب « بعد السماء الأخيرة » يتحدّث إدوارد سعيد عن الظروف التى أدّت إلى ذلك الكتاب. في أوائل الثمانينات، سنة ١٩٨٣، كان سعيد يعمل مع الأمم المتحدة مستشارًا للمؤتمر العالمي عن المسألة الفلسطينية (ICQP). يتذكّر سعيد المصاعب البيروقراطية التي واجهته من مؤسسة الأُمم المتحدة نفسها ومن الدول الأعضاء وخصوصًا الدول العربية فيما يخصُّ فلسطين وتمثيلها أو الحديث عنها. لم يكن هناك قبول لكل الوثائق والدراسات التي حاول سعيد توفيرها للمؤتمرين من أجل رؤية أعمق وأشمل للموضوع. حتى معرض الصور الفوتوغرافي الذي عمل من أجله مع المصوّر جين مور تَعَرَّضَ هو الآخر للاختزال. لهذا السبب قرّر سعيد أن يعمل على هذا الكتاب، فيقول: « لهذا السبب قرّرت أنا وجين مور أن نعمل معًا. قُلنا لبعض: دعنا نستعمل الصور الفوتوغرافية والنصّ لكي نحكي عن الفلسطينيين شيئًا لم يحكى. المشكلة ليست أن أحدًا لا يتحدث عنهم أو يصوّرهم. الصعوبة تكمن في أن الجميع، بما فيهم الفلسطينيون أنفسهم، يتحدّثون كثيرًا جدًا عن المسألة » (ص ٤).

أذكر أنّني وجدتُ كتاب سعيد هذا بالصُّدفة في متجر كتب قديم على شارع ميرسر في محيط جامعة نيويورك. كنتُ في ذلك الوقت أعمل في النهار موظفًا في مكتبة الجامعة،

وأدرس في الليل في كلّية السينما، ولهذا كنتُ أقضي معظم وقتي في محيط الجامعة. أوقات الاستراحات كنتُ أقضيها في حديقة واشنطن العامّة والتي تقع الآن في منتصف مباني الجامعة في تلك المنطقة من نيويورك المسمّاة القرية. هذه الحديقة، على صِغَرِ مساحتها، هي من أكثر الحدائق ازدحامًا في نيويورك. هناك ترى عالمًا من كل الأجناس: فنانون، لاعبو سيرك، وعّاظ، تجّار مخدرات، سُيّاح.. إلخ. سوق كبير لبضائع مختلفة عن تلك التي تملأ حوانيت المدينة. رغم كل هذا فإن بإمكانك الجلوس طوال النهار والقراءة في كتابك دون أن يُزعجك أحد.

في تلك الأيام كنت أحمل كتاب سعيد في أوقات الاستراحة وأذهب إلى حديقة واشنطن. وفي أحد تلك الأيام لاحظتُ جمعًا كبيرًا حول رسّام يرسم لوحة كلاسيكية من عصر النّهضة بالطبشور على الأرض. اقتربتُ أكثر ولاحظتُ الدّقّة التي يرسم بها والسُّرعة أيضًا. كان مثيرًا للانتباه ببرهان الجمع من الناس الذي كان يقف للتأمُّل. الشاب الفنّان كان منهمكًا في الرسم ولا يعير أحدًا أي انتباه. في لحظة ما، جاء فنّان آخر وكان يبدو على شكل بهلوان. كان يحمل مسجّلة صوت كبيرة وما أن وضعها على الأرض عَلَت الموسيقى وكانت أُغنية (Bee Gees) لـ Stayin Alive. وبدأ يرقص بحركات بطيئة ويتعرّى. كان يُجيد الغناء مع الأُغنية ويتحرّك بطريقة جميلة، وبدأ يجذب انتباه الناس الذين أخذوا يتجمّعون حوله. الشاب الرسّام يأخذ استراحة أيضًا، يقف ويُشعل سيجارة أُخرى ويبتسم للمشهد. البوليس يلاحظ الفنّان الذي بدأ يتعرّى فيأتي مسرعًا باتّجاهه. الفنّان يلاحظ البوليس فيهرع إلى قبّعة موضوعة على الأرض. يدور على الناس بسرعة ليجمع ما يكرمون به عليه من الإكراميّات. يُسرع إلى المسجّلة، يلتقطها ويهرب. بضعة أمتار نراه يقف ثم يعود مُسرعًا باتّجاه الرسام إلى علبة الكرتون الصغيرة الموضوعة على طرف الرسمة. يأخذ حفنة فراطة من قبّعته ويرميها في العلبة ويهرب من البوليس.

الرسّام يبتسم، كذلك الذين لاحظوا المشهد. على طرف الرّسمة وتحت أحد زوايا العلبة الكرتونية أُلاحظ صفحةً منزوعةً من مجلة. بين الحين والآخر يحملها الرسّام، يتأمّلها، ثم يعود للرسم. أقترب من الورقة وأنظر إلى الصورة التي يرسم منها الفنان، وأُدقّق بين الاثنتين، فيدهشني الإتقان. كنت أُلاحظ كيف أن بعض المارّة يلاحظون الرّسمة فيقفون لوهلة ثم أراهم يتأمّلون الرّسمة ثم الرّسام، ثم يجلسون على الأرض ليراقبوا. على زاوية أُخرى وبخطٍ باهت لاحظت الأحرف Hani. هاني اسم عربي، قرّرت أن أتأكّد فانتظرت حتى استقام الشاب من الرسم وأشعل سيجارة. مرحبًا، أنت عربي؟ سألته مباشرة. آه.. أنا فلسطيني لاجئ من عين كارم، أجابني بسرعة.

تحدّثنا كأننا أصدقاء قدامى، شربنا شايًا مثلجًا وتبادلنا أرقام الهواتف، ومن ثم الزيارات. عندما تركت هاني ذلك المساء كنتُ أشعر بغبطة وسعادة لم أشعر بهما من قبل في مدينة نيويورك. يا لحسن حظّي، كنتُ أقول لنفسي، في غضون أيام أهتدي معًا إلى كتاب سعيد وعالم هاني شحادة، فنان شوارع نيويورك. مصادفة عجيبة ذلك أن عالم هاني كان قريبًا جدًا من أفكار سعيد الذي كتب في نفس المقدمة يقول: «الرؤية المركّبة ضرورية لأي تمثيل لنا. بلا دولة، منزوعين وبدون مركز. نحن في الغالب لا نستطيع إبراز الحقيقة في مُعضلَتنا ولا نستطيع جعل الآخرين يسمعونها. في العادة ليست لدينا سيطرة على الصُّور التي تمثّلنا ويتم حبسنا في أماكن معدّة لتبسيطنا وللتقليل من شأننا. في هاني وجدت الاحتمال المغاير لهذا الوضع وهو ما يحاول سعيد إثارته فينا، لوحات ذلك اللاجئ الفلسطيني التي كانت تُزيّن شوارع نيويورك لوهلة ثم تذوب وتختفي خلال أسابيع تحت أقدام المُشاة، كان لها حضورًا جميلاً في المدينة وفي أذهان كل من تقع عينه عليها.

يمكن أن نتخيّل ذلك الكمّ الهائل والمتنوّع من النّاس الذين وقفوا يتأمّلون هاني وهو يرسم وسألوه: – من أين أنت؟ وفي كل مرة يجيب هاني: – أنا لاجئ فلسطيني. سألتُ هاني في أحد جلساتنا: هل يتفاجأ الناس عندما يعرفون من أنت؟، «لا»، أجابني، «لا أشعر أنهم يتفاجئون، علامات الإعجاب التي أُلاحظها أكثر من علامات الدهشة». ربما يعود السبب في هذا لأن نيويورك مدينة هجينة متعدّدة الثقافات واللغات والأجناس، ولكن المؤكد أن هاني كان يمتلك أداةَ تواصلٍ عالمية مفرداتها ليست محشورةً أو محصورةً في كونه فلسطيني ولاجئ. أيقونات عصر النّهضة، تلك التي يرسمها هاني، ليس فيها إشارات سياسية أو رمزية لفلسطين، ولا لمعضلة الفلسطينيين، وهو ربما كان يختار تلك الأيقونات لأنه لاجئ في مدينةٍ غربيةٍ، ولكي ينجو بنفسه وبفنّه فإن عليه أن يتحدّث لغة تلك البلد، أو ربّما كان عليه أن يخرج من نفسه، من فلسطينيّته، وهذا ما يتيحه له اللجوء في المنافي.

ما كان يحاول سعيد إثارته فينا، في هذا الكتاب، هو إبداع فضاء من التعابير الثّقافية التي تحمل كل الغنى الذي تراكمه المنافي والعذابات المتواصلة. هذا («بعد السماء الأخيرة») ليس كتابًا موضوعيًا. هدفنا كان أن نبرز فلسطين بعيون فلسطيني وبدون أن نغضّ النظر عن أن الفلسطيني حتى مع نفسه يشعر كالغريب – كالآخر. الكثير من أصدقائي الفلسطينيين عندما رأوا صور جين مور قالوا بأنه رآنا كما لم يرنا أحدٌ غيره. ولكنّا شعرنا أيضًا أنه رآنا كما لو كُنّا نرى أنفسنا، داخل وخارج عالمنا في الوقت نفسه. هذه النظرة المزدوجة تنير نَصِّيَ أيضًا. وأنا أكتبُ أجدُ نفسي أُبدّل الإشارة من (نحن) إلى (أنتم) إلى (هم) وأنا أُشير إلى الفلسطينيين. الانتقالات الفجائية هذه أشعر أنها إنّما

تعيد انتاج (كيف نجرب أنفسنا) وكيف تحس (أنتَ) بنظرة الآخرين لك. وكيف تحسُّ وأنت في عزلتك بالمسافة بين (أين أنتَ) وأين هُم.

في نماذج التعبير الثقافي الفلسطيني يمكن الإشارة إلى نموذجين يَضُمَّان في المسافة بينهما معظم ما أُنتج في الأدب والفن. النموذج الأول يمكن الإشارة له بتلك الجملة الجميلة التي يفتتح بها جبرا إبراهيم جبرا روايته « البحث عن وليد مسعود »، يقول: « تمنّيت لو أن للذاكرة إكسيرًا يُعيد إليها كل ما حدث في تسلسله الزمني، واقعةً واقعةً، ويجسِّدها ألفاظًا تنهال على الورق (ص١١). والنموذج الثاني يمثّله فيلم « يد إلهية » لايليا سليمان. في النموذج الأوّل نجد كيف يريد المؤلف القبض على الماضي وكأنّه يعيد إنتاجه، إنه يتمنّى لو أن للذاكرة إكسيرًا يعيد إليها كل ما حدث – أي يعيدها حيّةً من جديد، يبعثها من الماضي إلى الحاضر. الذاكرة هنا هي الحيّة، هي الخصبة، كما هو عنوان فيلم ميشيل خليفي الأول، وهي البوصلة كما يشير إليها عنوان كتاب شريف كناعنة « من نسي قديمه تاه »، وهي الدينامو الذي يولد كل الدراما في أعمال غسان كنفاني. إنها الذاكرة نفسها التي يتمنّى الإسرائيليون لو أننا لا نملكها، مثلما ورد في خطاب نائب رئيس الوزراء الاسرائيلي إيهود أُولمرت الأخير في الكنيست – « ليس لهم ذاكرة المكان » – قالها عنّا فيما يشبه التمنّي.

في هذا النموذج، الذاكرة هي مصنع الأشياء، المفردات والمشاعر والتراكيب الدرامية كلّها مبنية في الذاكرة، وهي الحقيقة التي يصبو إليها العمل، وهي لبّ الحدث. تأسيس الذاكرة هو تأسيس كل شيء. الكهل الذي نراه في أي فيلم فلسطيني يقف على أطلال ما كان يبكي ويتذكّر، هو شخص لا يمكن لنا كمشاهدين أن نقول إننا نراه، إنّه شخص تتشكّل هويته وماهيّته في ثنايا الذاكرة التي لا نراها. إنّه أكثر من شخص، وما نراه على الشاشة ليس إلا طيفًا، أما الهوية فإنها تحدث في العمق، في طبقات وتراكيب غير مرئية.

في النموذج الثاني نرى المفردات والتعابير وقد تحرّرت نوعًا ما من الذاكرة، إنّها أعمال لا تحدث في العمق بل على السّطح وهي أعمال لا تحدث في الماضي بل في الحاضر والمستقبل. المعنى في « يد إلهية » لا يحدث خارج المفردات والأحداث بل فيها وعليها ومنها. المعنى موجود على السّطح وليس في ثنايا وخبايا تراكيب عميقة. في النموذج الأوّل هناك نزعة نحو الشمولية والكلّية، بينما في النموذج الثاني تظهر الأنا العصابية المنفصمة الخارجة عن ذاتها كما يقول إدوارد سعيد. النموذج الأوّل يبدو وكأنه تمثيلي (representational) لفلسطين، بينما النموذج الثاني يبدو عرضيًا لها (symptomatic of it) أو أنه مصاب بهذا العصاب. هناك جملة أُحبها كَتَبَها الراحل جيل ديلوز في مقدمته لكتاب « الرأسمالية

والشيزوفرانيا » يقول : « شيزوفراني ماشي في الشارع أحسن من عصابي نايم على السرير » وهكذا هو هذا النموذج – شيزوفراني، متبدّل، متغيّر، غير ثابت على حال وغير مأسور في عصاب ما. بالطبع أنا لا أقصد المرض هنا إنما النموذج. النموذج الفاعل الذي همّه أن يستقرأ الإمكانيات والطاقات المختلفة الكامنة في الحدث. في نموذج ديلوز يبدو المريض أو الشيزوفراني كأقوى شيء، بينما، مثلاً، في نموذج فرويد، تبدو النظرية عن المريض (نظرية فرويد) هي أقوى ما يمكن. المريض في نموذج فرويد إنما يبرهن على صحّة نظرية فرويد، بينما المريض في نموذج ديلوز يبرهن على صحة المريض نفسه. النموذج الشيزوفراني هذا يستدعي شكلاً متغيرًا وغير تقليدي وغير مقدّس في تعابيرنا الفنّية والثقافية. وهي إنما الحالة التي نعيشها في هذا المنفى الكبير، في الداخل والخارج، في المستوطنات والمخيّمات والدبابات التي تملأ المكان، في الشّعب الموزّع على مساحات غير متجانسة من الشتات، في إحساسنا بأنّنا مسلوبين وفي إيماننا بأننا سنصل إلى نهاية الطريق. في مكان آخر من تلك المقدمة نفسها يكتب إدوارد سعيد : « نعم، لقد أصبحنا ضحية، وهويتنا في خطر لكن، لا، لم نكن سلبيين ولا بريئين. والشغف الذي نثيره إنّما يبرهن على قوة كبيرة فينا، نكرانها يدلُّ فقط على نيّة سيئة. نحن تشكّلنا بسرعة وبتفاوت كبير في التّجربة بحيث أننا لا نشكّل مجموعة سكّانية من المنفيين المتألّقين برؤية ونظام متكامل. ولكننا متحدّثين ومشاكسين كفاية لكي لا نكون كتلة من اللاجئين المثيرين للشفقة » (ص٦).

خلال السبعة عشر عامًا التي مضت منذ أن كتب سعيد « بعد السماء الأخيرة » تغيّرت أشياء كثيرة. الإنتفاضة الأُولى، ثم اتفاقات أُوسلو فقيام السُّلطة الوطنية وما تبعها من تغيُّرات اجتماعية ونفسيّة، ثم الانتفاضة الثانية وما تمخّض عنها. إنّها سنوات دراماتيكية بالنّسبة لتشكيل الوعي السياسي عند الفلسطينيين. ما حدث خلال هذه السنوات هو نضوج فكرة أن إرادتنا السياسية لا يمكن أن تتشكّل فقط من شكل قيادتنا السياسية، وهويتنا لا تتشكّل فقط من خطابنا السياسي. فلسطين لم تعد شيئًا واحدًا رومانسيًا يسكن في الذاكرة، إنّما أصبحت أشياء متناثرة معقّدة ومتناقضة أحيانًا. كيف تتشكّل هوية ابن الناصرة وحيفا، مختلف تمامًا عن كيف تتشكّل هوية ابن أو بنت رام الله أو نابلس. وكذلك يختلف الأمر بالنسبة للفلسطيني المولود في أمريكا أو المنفي في مخيّم « الوحدات » أو المهاجر إلى تشيلي. هذه الفروقات بدأت تأخذ شكل الأسئلة الصّعبة مع فترات اندحار الخطاب السياسي الرسمي والسائد، مما بدأ يتسبّب بنزوع كبير نحو التحلُّل من العمل الحزبي الكلاسيكي باتّجاه العمل المؤسساتي والفردي، ليس في الضفة الغربية وغزة فقط، بل في كل مكان يتواجد فيه لاجئون فلسطينيون.

خلال العشر سنوات الماضية تسنّت لي الفرصة أن أُشارك في أكثر من مهرجان أو نشاط سينمائي في أكثر من مكان في أُوروبا وأمريكا والعالم العربي. ما لاحظته في هذه الفترة وهذه التجربة هو كيف أن فضاءً سينمائيًا فلسطينيًا بدأ يتشكّل. لا أقول لغة سينمائية، بل فضاءً سينمائيًا، إن جاز التعبير. هناك أفلام فلسطينية معمولة في كندا، وأُخرى في أمريكا، وأُخرى في أُوروبا، وأُخرى في فلسطين ولبنان، وهي كلها أفلام فلسطينية بمعنى أن صانع وموضوع الفيلم هما فلسطينيان. هناك فلسطين ما في هذه الأفلام لا تخضع لخرائط «جيش الدفاع» ولا للاتفاقيات، بغضّ النظر، إنها فلسطين غير حقيقية أو كما سماها إيليا سليمان في أحد أفلامه: Cyber Palestine، إنها فلسطين المشرذمة المشتّتة المبعثرة في لغات كثيرة وخيالات ومساحات. إنها اجتماع الذاكرة بالفانتازيا وما يتولّد عن هذا المزيج.

جيل جديد من الفلسطينيين يتحدّث لغةً جديدة، لغةً متشابكة مع لغات العالم وثقافاته، لغةً مهجّنة من زواجات المنافي واختلاط العذابات، أو كما تصفه بأحلى عبارة الشاعرة الفلسطينية–النيويوركية سهير حماد في عنوان واحد من كتبها: مولودة فلسطينية، مولودة سوداء (born Palestinian born black) أو كما تصيغ منه الكوميدية ميسون زايد (أيضًا فلسطينية – نيويوركية) نكتة مع أنها قد تبكيك إلا أنها حتمًا سوف تجعلك تضحك: «أنا أُنثى وعندي نوع ما من الشلل، وعذراء وفلسطينية كمان. اللي عنده مشاكل أكثر مني يتفضل يوقّف يقول لي»[1]. إنّه جيل يتحدّث السياسة كما هي تنهال على جسده وليس كما ترد في الاتفاقيات والپروتوكولات، جيل يعيد إنتاج فلسطينيّته مجبولة بعناصر اللجوء والهجرة والنفي والتنوُّع.

من الفنانين الشباب المدهشين، المخرج الشاب توفيق أبو وائل من أُم الفحم. فيلمه الروائي القصير الأول «مذكرات عاهر» وهو اقتباس عن رائعة الراحل محمد شكري («الخبز الحافي»)، بل ربّما الأصح القول إنّها تأويل لها. شاب عربي عاهر يعيش من وراء بيع الجنس لرجال إسرائيليين. في المرّة التي نراه فيها مع عجوز إسرائيلي في سيارة يمارس فيها «العادة السرّية»، أمام الكهل اليهودي، نذهب معه في رحلة وكأنها استكشاف لما آل به إلى هذا الخواء. العنف الذي كان يمارسه والده مع أُمه، الشبق الذي يسكن فيه، والحرمان الذي يجعله يجعل من الخروف موضوعًا جنسيًا له. ثم الاحتلال الذي الذي جاء على شكل اغتصاب لأُمه. الفيلم عبارة عن هلوسات لشخصية منفصمة تنبش في الذاكرة–الجسد ليس من أجل أن تثير رومانسية التوحُّد والخلاص، بل لتثير أصل المشكلة، أصل العصاب والذي هو مزيج من عوامل داخلية في الأُسرة وعوامل خارجية وهي الاحتلال. أقول

الذاكرة–الجسد وكأنني أُريد القول إن الجسد في نهاية الأمر هو مسرح الأحداث، كل الأحداث، بما فيها الذاكرة وكتابة التاريخ والتقسيمات الجغرافية، كلّها في النهاية تترجم على أجسادنا.

في فيلمه الروائي الطويل «عطش»، يفاجئنا توفيق أبو وائل بما يمكن وصفه «عودة المضطهد» أو ما يصطلح عليه بالانچليزية (Return Of The Repressed)، حيث أنه في هذا الفيلم الصعب تطفو على السطح كل الأشياء التي كنا نخبّئها حتى لا نراها نحن في أنفسنا. ضعفنا، عجزنا، تسلُّطنا، هزائمنا الشخصية والقومية. إنّها وجبة سينمائية غير معتادة لجمهور تعوَّدَ أن يصفّق كثيرًا لانتصارات خيالية كثيرة. وهو فيلم غير عادي لأنه لا يستعمل الاحتلال كتفسير مسبق لكل المصائب الموجودة فينا. «عطش» ليس فيلمًا عن الصراع العربي الاسرائيلي، وهو ليس فيلمًا عن الصراع بشكل عام، ولكنه فيلم عن الإنسان الذي يصبح موضوعًا لجملة معقّدة من الصراعات، وفي ذلك يكمن جمال الفيلم. ليس أسهل من عمل فيلم عن الصراع العربي الاسرائيلي، وليس أكثر من الأفلام المستقاة من هذا الصراع، وهي كلها أفلام مشبعة بتوقعات الجمهور، حساسيات التعايش، (Political Correctness) ومتطلبات الانتاج المشترك. في «عطش» ما يلاحظه المرء هو غياب الاحتلال، ليس هناك جنودٌ يطلقون النار على أطفال ولا نساء تلطم، ولا كلاشينكات ولا غيره. غياب الاحتلال هذا في فيلم «عطش» شبيه جدًا بغياب الفلسطيني في الكثير من الأفلام الصهيونية والإسرائيلية. في معظم تلك الأفلام إنّما هذا الغياب يشير إلى رغبة دفينة أو أُمنية بأن يغيب هذا الآخر تمامًا في الواقع وفي الحقيقة. أنا شخصيًا ليس لدي أيّة مشكلة بأن استقرأ غياب الاسرائيلي في «عطش» بنفس الطريقة، طريقة التمنّي، التخيُّل والرغبات الدفينة.

ولكنه أيضًا تغييب مقصود، حيث أن هناك مشاهد كثيرة في الفيلم يمكن، وبسهولة وبدون تكاليف باهظة، أن تصور جنودًا إسرائيليين يقومون بعملهم كمحتلين. ولكن توفيق كان مصرًا على أن يترك هذا الحضور مفتوحًا على مساحة الغياب نفسه. للمشاهد أن يتخيّل الإسرائيلي، أن يتذكره، أن يستنبطه، ولكن لن يضطر المشاهد أبدًا إلى اختراع الجندي أو المحتل، ذلك أنه يملأ المكان. مع غياب الجندي الاسرائيلي مباشرةً عن الشاشة يتركنا توفيق مع أنفسنا للحظات، وكأنّه يقول لنا: «تعالوا نشوف حالنا». هذه ليست لعبة سينمائية، إنها تحدٍّ صعب وهذا مشروع يحتاج إلى جرأة كبيرة ورؤية وإيمان بأن الناس، الفلسطينيون كما هم بدون الإسرائيليين، جديرون بالاهتمام. والناس في «عطش» ليسوا ضحايا فقط أو متسلّطين فقط، أو حزينين فقط، بل هم أكثر غنىً وتعقيدًا وحيوية من أي



تبسيط يقع فيه الفلسطيني في معظم الأفلام.

توفيق أبو وائل صاحب رؤية، ذلك أنه يبحث عن نقاط القوّة الكامنة في الإنسان حتى وهو في أكثر الظروف ضعفًا. الأب لم يقتل ابنته ويهرب من القرية، بل أخذها معه، وهو تحدّى الظروف، ووفّر المياه للأُسرة، وهو الذي يسرق أشجار الأحراش من الحكومة الإسرائيلية من أجل أن يحوّلها إلى فحم ويعتاش منها. والابنة لم تحبس نفسها في غرفتها فقط، بل حاولت النجاة والهرب، الأُم مع كل ضعفها تتواجَد في حالة تحدٍ دائم، أو على الأقل في حالة تعبير دائم عن الاحتمالات الأُخرى للعيش، والأُخت الصُّغرى في صمتها ربّما أقوى تعبيرًا. والابن ليس فقط تلميذ، أبوه يتعلّم منه القسوة والعناد والنجاة بل يصبح هو نفسه المسيح الذي يُخلّص الأُسرة من المتسلّط الكبير. الأُسرة كلّها، رغم الظرف القاسي وشحَّة المصادر وقسوة القرية عليهم، إلا أنهم مفعمون بالحياة والتحدّي والحب.

ربما أكثر ما يُثير الخوف لدى المشاهد الفلسطيني، أو العربي بشكل عام، هو رؤية أب «عقيم»، «مش نافع»، «ضعيف»، في مجتمع أبوي ذكوري متسلّط. سلطة الأب هي رمز البقاء ورمز الوجود ومنطق الأشياء، وهي سلطة غير قابلة للنقض أو النقد أو التغيير. الأب هو البطل، والبطل هو الأب، والأب هو الزعيم والزعيم هو الأب. لذلك ليس من السّهل علينا أن نشاهد فيلمًا ليس فيه بطل، أو أن نشاهد بطلاً لفيلم لا يكون فيه بطلنا بالمعنى المتوارث أو المتوقّع. على عكس السينما، في «عطش» لا يوجد أبطال سينمائيين، إنما أبطال حقيقيين يعيشون صراعات مصيرية ومعقّدة. ينهزمون وينتصرون ولكنهم لا يعيشون في خديعة. إنهم أبطال متوارثون.

هذه لغة سينمائية جديدة ومن خلالها يقوم جيل جديد من الفنانين/ات الفلسطينيين/ات بإعادة كتابة التاريخ بشكل يليقُ بكل فرد فينا. إنه جيل جديد يرفض لغة الخطابات والتعميمات والرومانسيات الوطنية، وهو جيل ربّما لا يملك الإجابات، ولكنّه يسأل الأسئلة الصحيحة. الأعمال الفنّية الجديدة التي ينتجها جيل فلسطيني متعدّد اللُّغات والمنافي والتجارب، هي أعمال مهمّة لأنها في الأساس أعمال شخصية، فرديّة، وليس منتوجات منظمات أو لجان توجيه أو اتحادات طلاب.. إلخ. لأول مرّة يُحسُّ المرء أن المستقبل القريب سوف يشهد تحولاً في كيفية صياغة الفلسطيني لهويته. وفي اعتقادي أن هذا التغيير سوف ينجم عن الحضور الثقافي. لأوّل مرة يشعر المرء أن الثقافة ومنتوجاتها بدأت تستقلُّ عن السياسة ومؤسساتها، وأن الرؤية السياسية الكامنة في المنتوجات الثقافية أكثر حيويةً وأملاً من الخطاب السياسي المتوارث.

في اعتقادي، أنه بدلاً من قراءة فيلم «يد إلهية» أو فيلم «مذكرات عاهر» أو «عطش»

>> «شيك پوينت»، ڤيديو، شريف واكد، ٢٠٠٣

على أنها أفلام تمثّل أو ترمز إلى المشكلة الفلسطينية، من الأفضل القول إن في هذه الأفلام أعراض هذه المشكلة المزمنة. إنها أعمال فنّية تتشكّل شخصياتها وأحداثها ومفرداتها من المشكلة نفسها. لا يوجد فيها ما يحتاج إلى تفسير أو تحليل نفسي أو علاج، ذلك أن الشرذمة والانفصام هي مصدر الغنى والقوة في هذه الأعمال، لأنها، وعلى عكس الأعمال في النموذج الأوّل، إنما تنبش في الحاضر والمستقبل أكثر من الماضي. إنها أعمال تحاول أن تقول لنا ما نحن عليه أو ربما يجدر القول - ما هم عليه - ذلك أن هوية ابن الناصرة ومشاعره وشعوره بفلسطينيّته يختلف عن فلسطينيين آخرين، كما ذكرت.

في « يد إلهية » نرى سوداوية وبؤس واقع الحياة في الناصرة، عدم الثقة، الشّكّ، عدم الاكتراث وذاتية عبثية تثير حتى الضحك. هناك، في الوقت نفسه، ذلك التواصل مع الفلسطيني الذي لا زال تحت الاحتلال (فلسطينيي الضفة). نرى ذلك على شكل قصة حب لا تكتمل، لا تقطف ثمارها. هناك الاحتلال الذي يقطع الطريق أمام هذا التواصل، ويجعل من استمرار الحكاية أمرًا شبه مستحيل. ماذا نفعل الآن؟ هناك جدار اسمنتي طويل يرتفع بيننا وبين ما نسمّيه ذاكرتنا، بيننا وبين ما يشكّل روح هويتنا - فلسطين التاريخية؟ فماذا نفعل؟ هل نعيد ترتيب الأشياء ونسمّي ما تبقى لنا - فلسطين، ونكتفي ونصدّق ونطبع خرائط جديدة ونخترع تاريخًا جديدًا؟ ماذا يمكن أن نفعل بكل ذلك المخزون التاريخي فينا والذي لا نستطيع أن نشطبه. هل يقطع الجدار الفاصل جسدي عن ذاكرتي؟

في « يد إلهية » حلّ جميل ومثير ومُمْكنٌ. إنّه الفانتازيا والخيال. يجب أن نتخيّل كل ما نشتاق إليه ونحتاج إليه، الفانتازيا والخيال أقوى مفعولاً من الجدران والحواجز، وبالذات عندما يأتي الأمر « لموضوعة عصية على الاحتواء كموضوعة الهوية » (سعيد، ص٧). تمامًا مثلما يتخيّل الفنان شريف واكد حلاً لمشكلة الإهانات على الحواجز الاسرائيلية، وبالذات عندما يطلب الجنود من الفلسطينيين تعرية الجزء الأعلى من أجسادهم قبل اجتياز الحاجز.

حقيقة الأمر أن شريف لا يتخيّل حلاً، بل هو يتخيّل فقط. إنه الخيال الذي يضمن سلاسة الحياة وعدم توقُّفها أمام الحاجز. كلّنا نعرف أننا لن نرى شابًا أو شابة فلسطينية يقطع الحاجز وهو يلبس تلك البدلة أو أيًا من الازياء التي تخيّلها شريف. تمامًا مثلما نعرف أن نواة حبّة مشمش لن تُفجِّر دبابة إسرائيلية. ولكنّها خيالات ممكنة، خيالات نابعة من حاجة ما، خيالات توحي إلى وحشة الحقيقة. وبالذات هنا عندما تكون الحقيقة موحشة، علينا أن نتخيّل أكثر، وعلينا أن نحوّل هذه الحقيقة إلى مفردات، لا أن نحشر مفرداتنا في حقيقة موحشة تمامًا مثلما حدث لنا في خطابنا السياسي حيث حشرنا مفرداتنا وإمكانياتنا في مناطق وحقائق لم تخلّف لنا سوى الخواء السياسي الذي نعيشه، في ظل

التقهقر والاندحار الذي نشهده منذ أُوسلو وسقوط البرجين في نيويورك وسقوط بغداد وسقوط صدام وسقوط القذافي وسقوط العرب أو فكرة العروبة كما قال « قائد أركان الجيش الاسرائيلي » قبل فترة. من أين إذن يمكن للمرء أن يستمدّ بعض العزيمة والتفاؤل إن لم يكن من أساليب تعبير تحوّل هذا الخراب إلى حالة، إلى مزحة، إلى نكتة، إلى مرحلة مؤقتة.

لقاء خاص مع ميسون زايد. فاتحة أحد عروضها في مدينة نيويورك.

سينمائي وكاتب فلسطيني مقيم في رام الله/ فلسطين



علاء حليحل

روميو فلسطين

عن فيلم «أولاد آرنا» الذي سجّل حكاية آرنا مِر ويوسف سويطات وأشرف أبو الهيجاء وعلاء الصباغ وغيرهم، في مراوحةٍ مثيرةٍ بين الحدث والمسرحية...

«الصحفي: شو دور المسرح بالثورة الفلسطينية؟
أشرف أبو الهيجاء: أنا بشعر وأنا بمثل كإني بضرب حجار... مش رايح الاحتلال يخلينا بالمجاري، بحياة زفت. من داخل المسرح بشعر إني بضرب مولوتوف، حجار، بشعر بقوة وبفخر وبعزّ إني بمثّل...
الصحفي: شفت مسرحيات؟
أشرف أبو الهيجاء: ولا مرّة. سمعت سمعة، ما شفت...
الصحفي: شو الحلم تبعك؟ أيّا دور؟..
أشرف أبو الهيجاء: إني أقوم بدور روميئو الفلسطيني، مش روميئو، أنا مش فاهم قصدك... روميو وجولييت، عهوا اعتقادي، عهوا ما فهمت... بحب أكون روميو الفلسطيني.
الصحفي: ومين جولييت؟
أشرف أبو الهيجاء: إنشالله وحدي من المخيم، أو من جنين».

تمايلت سيارة التاكسي الكبيرة السائرة على الأراضي الزراعية الممتدّة عند مدخل مدينة جنين، تاركةً للكتل الترابية الكبيرة وللأرض متوترة السطح أن تتقاذفها من جهة إلى أُخرى، بفظاظةٍ وبعنفٍ، شدّانا جميعاً نحو مقاعدنا، تحسُّباً من وقعةٍ غادرةٍ تودي بأحدنا نحو أرض السيارة الوسخة. كانت أعيننا تراقب المشهد المسترسل خارج نوافذ الـ«فورد» التي تحوّلت إلى سيرڤيس يقلّ الوافدين والمغادرين من جنين وضواحيها، وكنّا نرقب أكثر ما

>> مشهد من فيلم «أولاد آرنا»

نرقب ثكنةً عسكريةً مُرتَجلةً تأبّطت شرًا، بجنودها ودبابتها الموجّهة فوهتها نحونا، وبأزيز الخوف المنبعث من كل مكانٍ صوبَ كل مكان.

فجأةً سمعنا صلية رصاص من مدفع رشاش (هكذا قال لي العالمون بأنواع الأسلحة) تُمزّق الهدوء الحذر الذي لفّ ضواحي جنين في نهايات ٢٠٠٢، بعد مضيّ أشهر قليلة على «خروج» جيش الاحتلال الاسرائيلي من مخيّم جنين، مخلفًا خرابًا يرقى بجدارة إلى درجة «مذبحة»، ويُبقي من المُتّسع ما يكفي الديماغوغيا الإسرائيلية لنفيها!

كان أكثرنا درايةً بما يحدث وبالطرق وبالمداخل وبالناس. فهو ابن المخيم: جوليانو مِر-خميس. منذ أكثر من عشر سنوات انضمّ إلى والدته، آرنا مِر، التي قررت فتح مركز ومسرح للأطفال في مخيم جنين، بمبلغ ٥٠ ألف دولار حازت عليه كجائزة «نوبل البديلة». حازت عليها جزاءً على عملها المخلص والمثابر من أجل أطفال فلسطين، ومن أجل أطفال جنين خصوصًا. طمأنَنَا جوليانو إلى أنّ القصف بعيد وأنّ هذه الطريق أقلّ الطرق خطرًا لتجاوز الحصار المضروب على مداخل جنين، لأنها طريق الفلاحين والزارعين الذين لم يتوقّفوا - على الرغم من كل شيء - عن الفلاحة والزراعة، وكأنّ لا حرب من حولهم.

عندما وصلنا إلى المخيّم ترجّلنا جميعًا - كلنا صحفيون ومعنا مخرج سينمائي - بدأنا بالتصوير والكتابة والدوران حول خرائب ما كان قلعة للصمود الحقيقي، في زمن رديء تحول فيه «الصمود» وأمواله إلى ياقات عنق حريرية تُعْرِبُ عن «تضامنها» مع المقاتلين عبر أثير «الجزيرة» و«العربية». كلنا تجوّلنا إلا جوليانو. فقد طفق يذرع الشوارع المحيطة بالدمار بثقة عارف ويلقي التحيات على النساء والرجال والأطفال، ويداعب شبانًا مع بنادق، ويشاجن صديقًا حميمًا مستذكرين الماضي. كانت النساء في مخيّم جنين يتعاملن معنا، نحن الفلسطينيين الأقحاح، بحذر وبتكلُّف بائن، بينما كُنّ يعاملن جوليانو على أنه ابن بيت، مثل ابن، يقبّلنه ويحضنّه ويسمحن لأنفسهنّ بالبكاء بين يديه على الابن الذي قُتِل أو على البيت الذي هُدم أو على الزوج الذي خرج ولم يعد. وكنتُ عندها أقف جانبًا وأتنحّى لأُفسح المجال لما تبقّى من محبةٍ في الخراب، بأن يطغى على الغبار الثقيل الذي كان يتصاعد - على الرغم من الرذاذ الخجِل - من بطون الدمار.

الراوي

لعلّ كون جوليانو مِر-خميس ما هو عليه، نصف فلسطيني (لأبيه الشيوعيّ صليبا خميس)، نصف يهودي (لأُمه آرنا مِر)، هو ما جعل منه فنانًا مثيرًا ومخرجًا مدركًا لكل الإشكاليات التي يمكن أن ترافق إخراج فيلم مثل فيلم «أولاد آرنا». وقد يكون من العبث

بمكان محاولة البحث في الفيلم أو في جوليانو عن ترسُّبات كونه ابنًا لأُم يهودية (شيوعية، مناضلة، جريئة) ولأب عربي (مناضل، لا يقلّ جرأة)، فهي في رأيي عصيةٌ على التتبُّع. ما قد يكون مجديًا أكثر بالضرورة هو مشاهدة هذا الفيلم، من دون التخلّي عن الوعي الأساسي للإشكاليات التي جلبها جوليانو إلى الفيلم، والإشكاليات التي وقع في بعضها في الفيلم نفسه.

من أجل هذا، وتفاديًا للتكرار لما كُتب عن الفيلم في مواقع عدة وأهميته السياسية القصوى، فإنّ هذه الكتابة ستتركز في النواحي السينمائية أساسًا، تاركةً الحيّز لما قد ينشأ عن مشاهدة الفيلم بحذر وحيادية – قدرَ المستطاع طبعًا – ومن دون الإسهاب في حيثيات العمل نفسه وظروف صنعه، مع أنّ هذه الأخيرة لم تكن هيّنة بالمرة، ولا تقلّ إثارةً وأهميةً في رأيي عن الفيلم نفسه! ولكي لا يغلب السياسي على الفني، والتضامني على الحيادي، شاهدتُ الفيلم نيّفًا من المرات، وحيداً ومع جمهور، لأنني أومن بجدوى التكرار في الانكشاف لتنظيف شوائب التأثيرات اللحظوية العابرة، ولتتبُّع ردود فعل المشاهدين ومدى نجاح العمل السينمائي في التفاعل مع المشاهدين وتحويل تجربة رؤيته في كل مرّة من جديد مع جمهور مختلف، إلى تجربة غير عادية ومفيدة في معظم الحالات.

وإذا كنتُ قد ذكرتُ هذه النقطة الآن فلا ضير من إتمامها : من السهل جداً، عند صنع فيلم (أو كتابة كتاب أو صوغ مقالة أو تقرير صحفيين) الوقوع في فخّ التحبّب إلى الجمهور وإعطائه ما يطلب : التهويل والإثارة الرخيصة والرقص على الدماء، حتى إن لم يكن موازيًا للرقص على الدماء الذي يتقنه السياسيون الشعبويون. فعند تزويج الإبداع بالمآسي الإنسانية الطازجة، يصير المنحدر نحو الابتذال والشعاراتية زلقًا أكثر ومثار هلعٍ شديد – عند محبّي الإبداع الذكيّ على الأقل.

ولكم كان في الفيلم من الطمأنينة من هذه الناحية، ولكم تجاوز مِر–خميس هذا المطبَّ، غير متوانٍ في بعض الهفوات العابرة عن اللّعب على أوتار المشاعر سهلة التهويج والترويج. وقد تندر في مُعاشنا السينمائي الفلسطيني المنبعث بغزارة محمودة في السنين الأخيرة، أن يزجّ المخرج بنفسه كشريك وبطل في الفيلم، غير آبهٍ بقواعد « اللعبة التوثيقية » التي تجعل الكثير من الوثائقيين ضحية لـ « موضوعية » مُدّعاة، لا يمكن في أي شرط وفي أيّ ظرف أن تتحقّق. فالراوي بمجرد كونه راوٍ هو لاعب نشط في الرواية، التي تتبدّل من راوٍ إلى آخر متنازلة تمامًا عن قول الحقيقة، كل الحقيقة، ولا شيءٍ غير الحقيقة (يُنظر إلى جاك دريدا). وقد يكون التنازل عن هذه الموضوعية الزائفة واحداً من أقوى مواطن القوّة في الفيلم، لأنّ القيّمين عليه جميعهم لم ينكروا للحظةٍ « تورّطهم » الكامل حتى النخاع، في

غالبية التفاصيل والأحداث. في العالم يسمُّون هذا النوع السينمائي اليوم «دوكو-أكتيڤيزم».

ومهما كان من الصعب على المرء أن يتخيّل الفيلم الناجز بهيئة أُخرى أو بتوليفٍ مختلفٍ، إلاّ أنني سأُجازف (وقد يقول البعض: سأتهوّر) هنا وسأدّعي أنّ الطريقة التي اختار بها القيّمون على الفيلم رواية القصة التي فيه، هي الطريقة المُثلى. فوضع مِر-خميس، ووالدته آرنا، في منتصف الحدث وقلبه، هو خيار صائب لا شكّ فيه، وهو ما منح الفيلم مصداقيةً كبرى من ناحية نيّته الأُولى والأساسية، سرد قصة «أولاد آرنا» من دون التنازل عن شَقيِّ العبارة: الأولاد وآرنا.

القصة قصة من؟

أهي قصة آرنا، أم قصة «أولادها»؟ هذا السؤال، مع أنّ اسم الفيلم صريح ولا يترك مجالاً للشكّ: «أولاد آرنا». وإذا كان الاسم الذي يُطلق على أيّ إنتاجٍ إبداعيٍ هو المدخل والبؤرةَ اللذيْن يدفعان حَدَقَةَ التركيز في صوب اتجاه معيّن، لا غيره، فإنّ اسم الفيلم يودّ أن يقول: هذه قصة أولاد آرنا: أشرف أبو الهيجاء (الذي قُتل في مذبحة جنين)، علاء الصباغ (الذي قُتل دفاعًا عن المخيّم بعد المذبحة) ويوسف (الذي نفّذ عملية فدائية في الخضيرة وقُتل فيها مع زميله وأربع نساء يهوديات)، ومن كان معهم أيضًا، مرتبطة ارتباطًا عضويًا بآرنا، التي لم تكن قصتها هي أيضًا لتكتمل لولا أشرف وعلاء ويوسف. ومع أنّ هذه التفاصيل الصغيرة قد تبدو للمشاهد البريء (البريء: البعيد عن عيون نقدية هدفها الكتابة أو التعقيب أو الإفادة تعلُّمًا) غير مهمة بالقدر الذي توليه هذه المداخلة، إلا أنها في الواقع مهمة جداً (أو من المفروض أن تكون مهمة على الأقل) عند صنّاع الفيلم، وبالأساس عند مخرجه والمسؤول عن توليفه (المونتاج؛ التوضيب).

عندما قَدمَتْ آرنا إلى مخيمّ جنين وبدأت بإقامة مركز الطفولة والمسرح الذي فيه، شكّك فيها البعض قليلاً، ولكن سرعان ما حلّت الثقة والحب. كذا الأمر مع جوليانو. وما حصل بعد ذلك هو قصّة حب كبيرة بين الأُم وابنها وبين أبناء المخيم قاطبةً، تجلّت في قمتها بعرض مسرحية حضرها الأهالي وهم يروْن أبناءهم وبناتهم يؤدّون الأدوار المختلفة، بدراماتيكية تليق بممثلين مبتدئين، وبعفويةٍ وسحرٍ يليقان بممثلين مبتدئين، أيضًا.

ما قد يُحسب مأخذاً على الفيلم في هذا المنحى هو الإطالة غير المبرَّرة في نظري لعملية المراجعات وعرض المسرحية والعودة إليها بعد ولوج الفيلم في مستقبلٍ خبيءٍ لم يكن أحد ليتكهّنه. وقد يكون منبع ذلك هو رغبة صنّاع الفيلم في استغلال أكبر قدر من المواد

الأرشيفية المصوّرة التي كانت بحوزتهم. إلا أنّ الإكثار من هذه المواد جعل منها في بعض المواقع عبئًا على المشاهد الآنيّة المصوّرة التي لم تكن بحاجة لأيّ تدعيم نوستالجي أو « دلائل » من الماضي لتقويتها وتقوية مضامينها.

وهنا المكان للتشديد على خصوصية هذا الفيلم، من منظورين: الأول، وهو توفّر أشرطة ڤيديو مصوَّرة ابتداءً من منتصف التسعينات لأبطال الفيلم: أشرف، علاء، يوسف، جوليانو وآرنا، يكبرون سويةً ويحيون سويةً ويموتون سويةً (إلا جوليانو، جُمّل بالعمر المديد). هذه الأشرطة غاية في النّدرة وتكاد تكون معدومةً في الأرشيف الفلسطيني الجمعيّ من ناحية توثيق محاربين وفدائيين منذ طفولتهم وحتى لحظات موتهم وقتالهم. المنظور الثاني لتميُّز الفيلم وخصوصيته يكمن في قصة أبطاله مع آرنا، والعلاقة العضوية التي نشأت بين اليهودي الآخر وبين الفلسطيني القابع تحت الاحتلال، خارج الفسحات الروتينية المتاحة، كدورات التعايش والتشغيل واللقاءات العابرة والحواجز والقتل والدمار. ولم يكن هذا التميّز ليضفي على الفيلم ما أضفاه لولا شخصية آرنا الموغلة في الخصوصية والتفرّد، ولولا قدرتها على تجاوز كل الحواجز القائمة بينها وبين سكان مخيّم لاجئين لم يسمعوا بها من قبل.

كما لا تغيب عن الرائي مشاهد صُوِّرت في السابق، يحقّ للمشاهد أن يتساءل عن كنهها وجدوى تصويرها، من حيث بُعدها عن سياق الفيلم وتبريراته (مثل مشهد زيارة آرنا الأخيرة للمخيّم أو مشهد إخراجها من ثلاّجة الموتى). ولكن هذا لا يعني أنّ من قرّر تصوير هذه المشاهد لم يكن غاب عن باله صنع فيلم عن آرنا آنذاك. وهنا بالذات تتَّضح نقطة « عمّن قصة الفيلم؟ » : إنها عن آرنا بنفس القدر كما هي عن يوسف وعلاء وأشرف.

يبحثون عن الشمس

الباحث عن الصراع الكامن في الفيلم ودوره في تأليب الأحداث ودفعها في حبكةٍ بَدَت في غالبيتها الكبيرة حبكةً مقنعةً ومسترسلةً وشيّقةً حتى الهلع أحيانًا، يُمكنه أن يجده في المسرحية التي أدّاها أبطال الفيلم (مع زملائهم) وأخرجها أحد مخرجي الفيلم أيضًا، كما وقفت من ورائها بطلة الفيلم، كما وقفت من وراء الفيلم في حضورها الطاغي. فمسرحية « القنديل الصغير » التي ألّفها غسان كنفاني ومثّلها أبناء المخيّم بحرارة، تحكي عن محاولات سكان القصر، وخاصة الأميرة، لإحضار الشمس إلى القصر، وإلا فإنها ستفقد العرش. في هذه المسرحية كان كل الأطفال باحثين عن الشمس، طالبينها بكل الوسائل. ومن هنا قوّة المشاهد التي كانت تأتي خلال السرد، والتي نرى أبطال الفيلم فيها

يحاولون الوصول إلى الشمس دون نجاح على الأغلب.

قد يكون هو الحظ، أو أنها بالذات المأساة التي تتكرّر في كل جيل فلسطيني يحلم بإحضار الشمس، إلا أنّ مشاهد المسرحية المُمثلة والمراجعات عليها أتت لتضفي بُعداً رمزيًا مُكملاً على أحداث الفيلم الحقيقية، من دون أن تقعَ في فخِّ الرمزية القاتل الذي حوّل حياتنا في الماضي غير البعيد إلى شعبٍ يجترّ الرمزية ليلَ نهارَ ومن دون كللٍ أو مللٍ – على حساب الجودة والإبداع الدرامي طبعًا. وقد أتت هذه المشاهد المسرحية في الفيلم بالمعيار الصحيح وبالقوة المطلوبة ومن دون تحويل الرمزية (الطفولية في غالبيتها) إلى مركز للحبكة أو لبلورة الشخصيات المختلفة. الرمزية في هذا الفيلم قليلة وبالقدر المطلوب ليس إلاّ – وهذا أمرٌ يفتقده الإبداع الفلسطيني بإلحاح!

الكاميرا العارية

« زكريا : المخيّم سجل أُسطورة... تيجي تحطلي ناس عالتلفزيون ذبحونا اليهود وقتلونا اليهود.. لأ ما ذبحونا اليهود..

علاء : يا زلمي وإنتي شو عملت للمخيّم؟

زكريا : كيف شو عملت للمخيّم؟..

علاء : شو عملت للمخيّم يا زكريا.. بقيت مقضّيها قاعد عالأرغيلة..

زكريا : (...) وإنتي طلعت بالكلسون!

علاء : طيّب وشو عملت إنتي بعد ما طلعت أنا؟.. طخّيت رصاصة؟

زكريا : مالك ومالي؟

علاء : طيّب انكب واسكت.. بس طلعنا انتهت المقاومة في المخيّم..

زكريا : ... على سن ورمح ويطلع بالكلسون؟.. باطل عزّلام باطل!

علاء : آبطلع.. لو متلعطش أنا إنتي بتموت يا زكريا..

زكريا : وأنا بدّي الموت.

علاء : إنتي بدّك الموت؟.. مرقوا من تحتكو ١٠٠ جندي، ليه ما طخيتوا عليهم؟... »

من أجمل ما في الفيلم جرأته على قول كل شيء. فأبطال الفيلم (المقاتلون) ليسوا ملائكة، بل بشر، لهم مواطن ضعف ومواطن قوة، لهم شجاعات ولهم انكسارات. فهذا هدف الفيلم بالأساس: متابعة حياة مقاتلين من صِغَرِهِم وحتى مقتلهم، من دون رفعهم

إلى مصافّ القديسين، ولكن من دون التعامل معهم بسطحيّة وببعد واحد هو كونهم مقاتلين وفدائيين.

الحوار أعلاه دار بين علاء الصايغ وبين زكريا زبيدات. الأوّل قُتل في المقاومة والثاني يترأّس اليوم «كتائب الأقصى» في منطقة جنين. لم تخجل الكاميرا من تصوير هذا الحوار ولم يخجل القائمون على الفيلم من وضعه في الفيلم وهذا ممتاز. ممتاز لأنّ مشهداً كهذا في فيلم يروي هذه القصص الخارقة في بعضها يحمي نفسه بمثل هذه المَشاهد. فكل مُشاهِد لا بدّ تساءل عمّا إذا كان صُنّاع الفيلم منحازين إلى «القضية» وإلى أبطالها، تحيُّزًا أعمى يُفقدهم القدرة على تحكيم آرائهم وتجنيد نقديتهم على ما يحدث عند الحاجة. وعوضًا عن أهميّة هذا الحوار وصدقه ولمسه لأعمق الأحاسيس المختلطة، فإنه في نظري إشراقة سينمائية، من الناحية التقنية ومن الناحية المضمونية. من الناحية التقنية، لأنه صُوِّر في مخبأ المقاتلين المطلوبين المهدَّدين بالقتل في أية لحظة، وهذا «اعتراف» من الأبطال بثقتهم بجوليانو وطاقمه ثقةً عمياء لا يحظى بها إلا القليلين – حتى من أهل المخيّم. ومن الناحية المضمونية لأنه يعفي صُنّاع الفيلم من مواجهة ادعاءات التملُّق والتجنُّد الأعمى، ويضعهم في خانةٍ جيّدةٍ وبعيدةٍ بعض الشيء عن أبطال الفيلم، مما يجعل سائر المشاهد تكتسب المصداقية الكافية في روايتها للقصة.

وثائقيات

من أجلى العلائم على تطوُّر اللغة السينمائية (والتلفزيونية) الفلسطينية، في السنوات الأخيرة، هو ارتفاع مستوى التوثيق المرئيِّ والمسموع، كجانر عالمي مطروق، وكتطرُّق فلسطيني متميّز، ونزعته البائنة والجليّة نحو ترسيخ أبجديات متفرّدة للفعل السينمائي الفلسطيني، وذلك لخصوصية مبدعيه بالأساس، وخصوصية المواد التي يطرقها في المستوى الثاني، لكون الأخيرة صاحبة تأثير مطلق وغير محدود على المبدعين الفلسطينيين.

وليس هنا المجال لطرق النقطة الآتية، لضيق المتّسع وضيق اليد وضيق المعرفة الكافية، ولكن الإشارة إليها في سياق فيلم «أولاد آرنا» هو أمرٌ مُلِحٌ للغاية: فالنقطة الأخيرة تتمحور في جدوى وأهمية تحديد خصوصية السينما الفلسطينية الآنية في ضوء تميّز وخصوصية القضية الفلسطينية. فهذه النقطة غاية في الأهمية والحسم، لأنّ جيل المبدعين والصُّنّاع السينمائيين الجديد يعيش «القضية» بمفاهيم إبداعية تختلف كليةً عن الأجيال السابقة، التي لم تستطع في غالبيتها الرقي بالإبداع الفلسطيني إلى ما هو أبعد من الارتكان إلى

التحشيد والترميز والأسْطَرَة، مهملةً العناصر الفنية الإبداعية.

وإذا كان د. باسيلا بواردي تطرّق إلى هذه النقطة، ولو باختصار وفي مجال الأدب بالذات، في العدد السابق من «مشارف» (ربيع ٢٠٠٤ / ٢٤)، فإنّه من الجدير التشبُّث بهذه الوجهة، التي ستقود نحو حدثنة (من «تحديث» وليس «حديث» أو «عصري» – والأمران شتّان) الإبداع الفلسطينيّ اليوم، على كل المستويات، مما سيعود بالفائدة، كل الفائدة، على «القضية» ومواضيعها. ففيلم واحد مُحْكَمٌ ومتقنٌ عن القضية الفلسطينية يفوق، كل التفوّق، ما يمكن أن يلحقه من ضررٍ فيلم ركيك وعديم الفهم. لأنّ ما يسهل أكله يسهل هضمه. والمشاهدون في العالم الذين نَتَوَجَّهُ إليهم اليوم متخومون بكل ما لذّ وطاب!

«أولاد آرنا»، هولندا ٢٠٠٣ / تأليف وإخراج: جوليانو مِر–خميس ودانيئيل دانيئيل / إنتاج: أُوسنات طرابلسي وپيتر ڤان هيسته / مونتاج: أوبي فور / موسيقى: سامي قنبورة.

كاتب فلسطيني مقيم في حيفا

طـريــق دون مـخــرج
Roadblock Movies

في أواخر القرن الفائت، القرن الـ ٢٠، ومع بداية القرن الحالي، انضمّ عدد كبير من المبدعين السينمائيين إلى المخرجين الذين ضربوا جذورهم في المجتمع الفلسطيني، مثل خليفي، مشهراوي، نصّار وسليمان، وكان أغلبهم مخرجين وثائقيّين. ينتمي جزء كبير من هؤلاء المبدعين إلى الجيل الذي ترعرع وكَبُرَ في السّنوات التي نضجت فيها الحركة القوميّة الفلسطينيّة على أرض فلسطين وفي الشّتات. ترعرع قِسْمٌ منهم في المناطق المحتلّة، الضفة وقطاع غزّة وفي مخيّمات اللاجئين، دون أن يكون هناك اتّصال وتواصل مع الثقافات السينمائية الأُخرى، في سنوات نشبت فيها انتفاضتان وفشلت العملية السلمية وتعمّق إحباط الفلسطينيين من مواطني الدولة العبرية نتيجة فشل نضالاتهم المدنيّة في تحقيق المساواة بالمواطنين اليهود. من ناحية واحدة، تحوّل «خيار القوميّة الفلسطينيّة» في هذه السنوات إلى «عنصر محوريّ في الهويّة»، ومصدر «للتضامن العابر للحدود الطّبقيّة، الجغرافيّة والدّينيّة» (رابينوفيتش وأبو بكر، ٢٠٠٢:٥٣)؛ ومن الجهة الأُخرى، بَدَت هذه السنوات للكثير مُهَدِّدَةً للوحدة والهويّة الفلسطينيّة أكثر من أي فترة سبقت.

تجنّد المخرجون الجُدد، بنسبة عالية، للدفاع عن الوحدة والهوية الفلسطينيّة، ضدّ الأخطار التي أخذت تهدّد مجرّد وجودهما، فعبرّوا بذلك أكثر من سابقيهم عن عمليّة تزايد الوعي الوطنيّ والهويّة الوطنيّة على حساب الهويّات الأُخرى، العائليّة، الإقليميّة، العروبيّة، الطّبقيّة والنوع اجتماعية. يسعى هؤلاء المبدعون في أفلامهم لخلق وحدة وطنيّة، قويّة واثقة، تدمج تحت رايتها الفصائل، والجماعات، والأقليّات والمواقف، فيحدث اللقاء بين تمايزات المجتمع الفلسطينيّ، اليوميّة منها والشخصيّة، وتتّحدّ في نهاية المطاف في تلك الأفلام تحت هويّةٍ وطنيّةٍ متناغمةٍ، في ضائقتها ونضالها.

بموازاة ذلك، واصل هؤلاء المبدعون الجدد في هذه السنوات الطريق الذي اختطّه ميشيل خليفي: يُمْعِنُون النظر إلى داخل المجتمع الفلسطينيّ، تمايزاته، حياته اليوميّة، المكان الذي

تضطرب فيه أحداث هذه الحياة. يمنحون هذه التفاصيل وجوداً مستقلاً حتى وإن امّحى هذا الوجود في نهاية الأمر واضمحلّت صورته، في تحوّله إلى رمزٍ لواقع غربة وعجز، تنتصر عليه هوية وطنيّة ثابتة، متجانسة[1]. ويتساءَل هؤلاء المبدعون إن لم تكن تَنْحيَة الموضوع الاجتماعي الشخصيّ قد أضرّت، في نهاية الأمر، في حالاتٍ كثيرةٍ، بالموضوع القومي نفسه. «يفهم السينمائيّ اليوم بأنّ القصّة الشخصية تُفْتَقَد من روايتنا الجماعيّة» يقول المخرج صبحي الزبيدي (مقابلة شخصيّة، رام الله، ٢٠٠٣): «وظيفة السينمائيّ اليوم هي خلق فضاءات تلائم الوجود الفلسطيني بثرائه وتركيبه». إذن، يُحاول المبدعون الجُدد الذين يسعون إلى الوحدة الوطنيّة أن يرووا قصص الفلسطينيين الواقعيّة، التسجيلية، في الوطن وفي الشتات، بما تحتويه من التمايزات والانقسامات وبُعد المسافات. لكن، مع تفاقم الضائقة الفلسطينية في السنوات الأُولى من الألفية الثالثة، نتيجة استفحال بطش السلطة المحتلّة وازدياد وحشيّة القتل والهدم الهمجيّتين، ومع تدهور الوضع الاجتماعيّ والاقتصاديّ وازدياد المعارضة للاحتلال واتّخاذها تعبيراتٍ أكثر عنفًا، يُصبح من الصعب على السينما أن تحافظ على التوازن بين الشخصيّ والعامّ، فتأخذ التجارب الشخصيّة تذوب في المصير الوطنيّ المشترك.

تأرجُح هؤلاء المخرجين بين بناء الوحدة الفلسطينية المهدّدة وبين تفكيكها، يجدُ له تعبيراً في الأساليب المتنوّعة التي ينساب فيها الوقت ويمتدّ المدى في أفلامهم.

من جهة واحدة، يُحاول العديد من الأفلام أن يقصّ الرواية التاريخية الفلسطينية من الزاوية الشخصيّة، فيتخلّص بذلك من الماضي المسحور الذي تجمّد في الحاضر، في الثقافة الفلسطينية عامّةً، وفي السينما الفلسطينية خاصّةً. تُحاول هذه الأفلام أن تُحْدِثَ تواصلاً عمودياً يصل ما بين الذكريات والأهداف، ويربط اليومي بما سبقه وبما سيليه (كما فعل مثلاً علي نصار في «درب التبانات»، ١٩٩٧). من جهةٍ ثانيةٍ حينما تتحوّل الحياة اليومية إلى عذابٍ متواصلٍ، وتتكشّف لا عن تنوُّع بل عن ركود وسلبية ويأس، يتوقّف الزمان، وينقطع التواصل التاريخي، وهذا التورُّط في حاضر عالق يُحيي مجدداً طمأنينة الماضي المفقودة، ويحيي معها بالأساس الرضّة (Trauma) التي أودت بها. إذا «لم يكن هناك خطّ مباشر بين البيت وبين مسقط الرأس والمدرسة، والنضوج» وإذا «كانت كل الأحداث وليدة الصُّدفة، فإن التقدم نحو الأمام هو رجوع إلى الوراء» (Said & Mohr, 1999)، والزّمن الوحيد الذي يظلّ حيًا ثابتًا هو الماضي المُتَخَيَّل.

كلا الاتجاهين، السّاعي إلى الوحدة والحريص على تفكيكها، يجدان تعبيريهما في الفضاءات التي تُصَوِّرها الأفلام الجديدة. بعض هذه الأفلام يُحاول أن يبني الخارطة

الفلسطينية الكاملة، التي تشمل البيت، وساحته، الحاكورة والحقول الممتدَّة حتى الأُفق، وأيضًا تفكيكها إلى مواقع ومجالات مختلفة ومتنوعة، كما فعل خليفي في أفلامه. لكن كلّما تأصّلت الانتفاضة وازداد الإحساس بربقة الحكم الإسرائيلي المحتلّ، وكلّما تجزأ – بالحواجز – المدى السليم الكامل، وانقبض وتقلّص، كلما وجدت الأفلام صعوبةً بالإحاطة بكمال البيت، داخله وخارجه، وخلق التواصل فيما بينهما. وكلّما وجدت أيضًا صعوبةً في تجزئة هذا الفضاء المهدّد أصلاً، فتتّجه إلى التقلُّص، كما فعل مشهراوي في أفلامه، في أماكن مسدودةٍ أو مناطق حدود، تتحوّل إلى رموزٍ للوحدة الضائعة. يرتبط اكتشاف الوحدة المفقودة في كل الأحوال باكتشاف الزمن المفقود: زمن الماضي، الذي عاش فيه الشعب الفلسطيني على أرضه، في مدى متواصلٍ، عقلانيٍ، منظّمٍ، أو زمن الرضّة الذي فيه تمّ احتلال هذا المدى.

يمكن إذن، بشكل عام، أن نقول إنّ الأفلام الجديدة تجد صعوبة في الحفاظ على الازدواجية والتنوُّع، القائمين في أفلام خليفي، اللذين مَكّنا من إنتاج القصة القومية من القصص الشخصية وعلى ظهرها. تجد الأفلام صعوبةً في استرجاع ذلك المدى الشاسع، الذي رسمته الأفلام السابقة على صفحة خريطة كاملة شاملة. لكنّها أيضًا لا تجرؤ على تفكيكه، لكونه مهدداً أصلاً بالتفكيك من قبل الآخرين. في الوقت نفسه تعترض الرضّة أيضًا محاولات بناء فضاءات شاسعة وتجزئتها، واستبدال الزمن المقطوع بالرضّة المأزومة، بالزمن اليومي المنساب، وتنتهي محاولات تصميم حياة شخصية متعدّدة، إلى تأسيس القصة الوطنية، الماضي الوطني، والهوية الوطنية. الأحداث التاريخية هي التي تفسِّر لماذا يصعُب إلى حدٍّ كبيرٍ أن تحافظ الأفلام على هذا التوازن بين الاتجاهين – الموحِّد والمفكِّك – في السنوات الأُولى للألفية الثالثة، سنوات الانتفاضة الثانية.

يرى المخرجون الجُدد أنفسهم مكمّلين للسينما التي سبقتهم. كما يُعبّر عن ذلك هاني أبو أسعد (في مقابلة خاصّة، القدس، ٢٠٠٣): «شَقَّ ميشيل خليفي طريقًا لم تكن قائمةً، رشيد مشهراوي وضع الحصى، إيليا سليمان عَبَّدَ الطريق، وأنا أُسافر فيها بسرعة ١٢٠ كم في الساعة». ومع ذلك، فإن هذه الطريق مشوَّشة، مليئة بالعراقيل والمطبَّات.

رحلة إلى الماضي في طريق مسدود

إحدى أبرز الظواهر في الأفلام الجديدة هي محاولة التحرُّر من قيود الأزمة التي تضع الماضي فيما يُشبه صورة خفيّة داخل الحاضر. ذلك يتم عن طريق استبدال الزمن التاريخي بزمن شخصي – زمن المخرج، الذي يبحث عن الوسيلة السينمائية لوصف الماضي والحاضر

من زاويته الشخصية، أو زمن الأبطال الذين يعيشون حياتهم اليومية. يحاول السينمائيون أن يقدّموا توثيقًا من مصدر أوّل، وبهذا أن يتجاوزوا عراقيل الرواية التاريخية المرضوضة. هكذا يخلقون تواصلاً زمنيًا مختلفًا، زمن حياة في الحاضر، من خلاله يمكن البحث والتنقيب عن ماضٍ لم يتجمّد بعد، ماضٍ يجلوه التذكُّر.

يمكّن البحث الشخصي الأفلامَ أن تستقي من الواقع أنواعًا مختلفةً ومنفصلةً الواحدة عن الأُخرى وعبر ذلك أن تُصَمِّم تاريخًا خاصًا بالمسافات والمتغيِّرات: المسافة بين عين المخرج والأحداث البعيدة، المسافة بين زوايا النظر المختلفة والمتنوّعة المتمعِّنة فيها، المسافة بين اليومي والتاريخي وبين الرمزي والواقعي. بهذا تحاول الأفلام أن تستبدل تاريخًا منجزًا وموقعًا يمكن إحياؤه في الحاضر، بالتنقيب الذي يمكن تجديده مرة تلو أُخرى. لكن التاريخ العنيف الذي يصل إلى حبكات الأفلام في كل الحالات يلزم بِرَصِّ الصفوف، وجسر الهوّات، ووضع الوحدة الوطنية في وجه العدوّ الوطني، واستلال التكامل الخاص بالماضي المتناغم والمتجانس من الفراغ السائد في الحاضر، استلاله من ذلك الماضي المرسوم بالخيال أحيانًا أكثر مما هو في الذاكرة.

البحث الذاتي، البيوغرافي، هو محرّك الجزء الأكبر من الأفلام الوثائقية الجديدة. بحث بيوغرافي كهذا يمكن أن نجده في فيلم ميّ مصري «أطفال جبل النار» (١٩٩٠)، أو في فيلم عزّة الحسن «مكان، أو خارج الجنَّة» (٢٠٠٠). في كليهما يتمُّ البحث كأنه رحلة في المدى. «مكان، أو خارج الجنَّة» يفتتح بصورة امرأة تجلس على شارع خاوٍ ناءٍ، في خلفيته بيوت بعيدة لمستوطنة إسرائيلية، شبيهة بمكان قفر في طريق دون مخرج، نفس اللا – منفذ الذي تمّ وصفه مرّات كثيرة في السينما الفلسطينية بأوصاف من مجال المواصلات: السيارات العالقة، السيارات التي لا تملك محرِّكًا، السيارات المسافرة لا نعلم إلى أين، الشوارع المغلقة وما إلى ذلك(٢). هذه المرة تجد الكاميرا «مخرجًا» بواسطة رحلة نحو الماضي، نحو مدينة وبيت جدّة المخرجة، في عكا. تَمُرُّ الكاميرا بحقول مزروعة مجاورة للبحر، ثم بالخليج والمدينة، وَتَرْسُو، في نهاية المطاف، في بيت عربي قديم، مرصوف بالحجر ومسقوف على الطريقة القديمة المُزَخْرَفَة. نجد هنا الكمال الخاص بالفردوس المفقود: البيت، البحر، الحقول – كل هذه تتّحدُ في صفّ من الصور الملوَّنة الممزوجة في صورة واحدة، مرصّعة بصور عائلية قديمة مرفقة بأُغنية قديمة تُحْيِي الفترة نفسها، أُغنية عبد الوهاب من سنوات الأربعين «يا مسافر وحدك وفايتني ليه تبعد عني وتشغلني». في فيلم إيليا سليمان «وقائع سِجِلّ اختفاء» (١٩٩٦)، ترد نفس هذه الأُغنية ولكن بأداء حديث وبذلك يُعَبِّر المخرج عن شبه موقف يفيد بعدم إمكانية العودة حقًا إلى الماضي. في فيلم عزّة

الحسن تَرِدُ الأُغنية وفق أدائها الأصليّ، من خلال الماضي البعيد. وبالرغم من ذلك يعود الفيلم ليعرض المسافة بين الصورة المثالية للجنة الوادعة العائدة لهذا الماضي وبين الذّاكرة الحقيقيّة، ويحاول أن يحقّق الذاكرة، خلافًا للصورة المثالية، وأن يؤسِّسها على التّجربة الذاتية للمخرجة، على الحواسّ.

لكن إذا كانت الصورة في الفيلم تُنتج الماضي الجامد، فإن أسطر النصّ المكتوب المرافق، ترسّخه. فمثلاً، تظهر على خلفية صورة البيت الكلمات التالية: «اعتاد والديَّ أن يقولا: حيث كنّا كانت الجنة». وفي النهاية، على خلفية صور حقول من الأزهار: «في كل بساط فارسي خطأ مقصود. فقط الجنّة هي المتكاملة».

ما زالت جنّة الماضي قائمة هنا إذن، لكن أيضًا الوعي بأنها قصة وخيال قائم معها. التجربة الشخصية، الحسِّية، هي التي تُحاول أن تربط بين الصورة الجامدة والذاكرة الحقيقيّة وبين المكان الحقيقي لنفس الذاكرة. «هل تظل الأماكن مخلصة للذكريات؟»، تسأل المخرجة. ردّها على هذا السؤال يأتي في الصورة الأخيرة للفيلم عندما تعود المخرجة إلى بيتها هي – وتعترف بأن المكان والزمان فعلاً يتغيّران. توضح المخرجة تلك الازدواجية في مقابلة خاصة في رام الله، عام ٢٠٠٣، فتقول: «هي محاولة للإمساك بحلم الماضي والتّحرُّر منه بنفس الآن. في أعقاب الكارثة، الصّدمة، النكبة، يراودك الأمل بأن تظل الأشياء كما هي، كي تستطيع العودة إليها. لكنني أعلم بأن ذلك غير ممكن وأُحاول التركيز على ذاكرة جديدة، لكن الذّاكرة الجديدة تتشوَّش لأن المشاكل لم تُحَل. اللاجئون، الأرض. لا يمكن أن تُسَلِّمَ بالأُمور طالما لا حل لها. طالما بقيت إشكاليات المكان مع تاريخه فإن الحلّ يظلّ في الماضي».

إذا كان تواصل الرحلة في المدى في فيلم عزّة الحسن يدلُّ على البُعد بين الحاضر والماضي، فإن الرّحلة في الزّمن هي التي تدلّ عليه في فيلم صبحي الزبيدي «خارطتي الخاصة جداً» (١٩٩٨). يروي الفيلم تاريخين، الأوّل تاريخ مخيّم اللاجئين، الجلزون، الذي ترعرع فيه المخرج – منذ أُقيم في الأرض الوعرة وحتى اليوم، والثاني هو التاريخ الأقدم للحياة في فلسطين والتهجير من هناك.

هذان التاريخان يُرويان ظاهريًا بشكل ضبابي وفق التداعيات، وعدم النظام. إنّهما تواريخ متقطّعة «عالقة» في أحداث الماضي تعود على نفسها وبذلك تعبّر عن الوعي المأزوم بالرضّة. من جهة فإن المشاهد الوثائقية للتهجير، بالأسود والأبيض، تعود مرة تلو الأُخرى وتشوّش تواصلَ السرد كعرضٍ قسريٍ (Acting Out) للحدث المُوجِع. من جهة ثانية فإن صور القرية تظهر مرة تلو الأُخرى في قلب المخيم، إلى درجةٍ يصعُب فيها أحيانًا التمييز بين

الصور إن كانت من هناك أو من هنا، إذا كان المخيّم مخيّماً حقيقياً أو إحياءً للقرية التي في الوطن، إذا كانت الأُغنية قد غُنِّيَت على أجواء الحياة في القرية أو على أجواء الحياة في المخيّم.

ومع ذلك يُدخل الفيلم الماضي المسحور والحدث الرضّي (Traumatic) الذي قطعه داخل تواصل الذكريات – من الحاضر إلى الماضي، من المخيّم اليوم إلى الفترة التي كان فيها المخيّم أصغر وأجمل، ومن هناك إلى الفترة التي «كان فيها أكثر جمالاً وأكثر صغراً» وهكذا دواليك، إلى الأرض الوعرة المقفرة التي بُنِيَ عليها، ومن هناك إلى التهجير وإلى الحرب. عبر ذلك، ما يبدو لنا مهمّاً هو ليس الماضي نفسه وإنّما الطريق المؤدية إليه. ذلك أشبه بحفرٍ أركيولوجيٍ يرفعه طبقاتٍ تلو طبقات، طبقاتٍ من الذاكرة الشخصية للمخرج متّصلة بطبقات من الذاكرة الجماعية لأبناء شعبه. وهكذا ليس التاريخ نفسه هو موضوع البحث، وإنما تَذَكُّره؛ ليست التجربة الجماعيّة المتجمِّدة ما ترسم هنا، وإنّما علاقتها مع التجربة الشخصيّة، الحيّة، والمرنة والمنسابة.

يتذكر المخرج / الراوي امرأة عجوز هاجر ابنها إلى فنزويلا، وكان هو – المخرج – في صباه يقرأ لها رسائله. يتذكّر المخرج أن هذه المرأة وابنها كانا يتحدّثان عن الأحداث التي جرت قبل عشرين عاماً وكأنها تحدث اليوم. في الصورة نشاهد ولداً صغيراً يوزّع البريد. هل هو المُخرج في طفولته؟ هل يحدث هذا اليوم؟ يلخِّص هذا المقطع خطوة الفيلم التاريخية: من ناحية واحدة، تاريخاً موضوعيًا يتحرّك عموديًا إلى الأمام، ومن الناحية الثانية تاريخاً ذاتيًا يعود فيه المخرج إلى طفولته في المخيم، وبمساعدة ذكرياته، وبمساعدة ذكريات الآخرين، وبمساعدة صور أرشيفية، يعيد أجواء الحياة في تلك الأيام. ربما يكون هذا الفيلم الأوّل الذي ينصبُّ فيه الحنين إلى الماضي نحو المخيّم وليس نحو القرية. لكن الذكريات الأقدم، ذكريات القرية والتهجير، تتداخل في نسيج ذكريات المخيّم، ويتم استدعاؤها هي الأُخرى بواسطة الصور الأرشيفية حيناً، والذكريات حيناً آخر.

يروي كل من قُوبِلَ في الفيلم الروايةَ القديمةَ عن الفردوس المفقودِ والمنتهيةِ بحلمِ العودة: «قَدَرُنا هو أن نحلم بالأرض التي حَلُمَ بها آباؤنا». يسعى المخرج إلى تأسيس القصة ويكتشف أن الأمر غير ممكن. في الطريق لزيارة أُخته في كفر قاسم يتجوّل بين أنقاض قرية أُمه، قرية قولية. يتحدّث عن ذكريات أُمه، لكن لا نرى شيئًا في الصورة، وهو أيضًا اعترف بأنه اضطر إلى تخيُّل ما لم يره بعينه. يتحوَّل هنا ماضي القرية الفلسطينيّة، الذي تمّ إحياؤه في الحاضر في أفلام خليفي، إلى موضوع بحث وتنقيب يمكن تخيله وتخمينه، لكن لا يمكن إحياؤه(٣)، يتحوّل إلى موضوع بحث ليس بمتناول الأيدي، وبالذات هكذا، كحاضر

غائب، فإنه يحظى بنوعٍ من الوجود المجدَّد. البحث الذاتيّ هو الذي يصل مقاطع الذاكرة المأزومة بالرضّة، يصلها بذاكرة مخيّم اللاجئين ويحوّلها إلى رواية واحدة، رواية بحث ذاتيّة عن التاريخ الموضوعيّ.

قصّة البحث والتنقيب في هذا الفيلم وفي أفلام أُخرى، والتجربة الشخصيّة التي يتم تمريرها عبرها، تفتح المجال أمام تجزئة الماضي الواحد المتجانس، إلى قصص شخصيّة مختلفةٍ ومنفصلةٍ وبذلك تقديمه مجتمعًا وتاريخًا تعدديين. المسافة التي أوجدتها هذه الأفلام بين الماضي والحاضر تُرتبَطُ بمسافات أُخرى: بين الأشخاص والذكريات المختلفة. فيلم محمّد بكري «١٩٤٨» (١٩٩٨) يرسم صورة لماضٍ متعدّد الألوان والأصوات بمساعدة مجموعة من الشهادات التي يُدلي بها أبناء القرى المختلفة، والقوميات المختلفة (يهودية وعربية)، والطبقات المختلفة، والتي تروي من زوايا مختلفة حدثًا واحداً: نكبة ١٩٤٨. الزوايا المختلفة هي أيضًا زوايا الذين مرّوا بتجربة الأحداث وأيضا زاوية المؤرّخين الذين يحاولون فهم الأحداث، أو المبدعين الذين يصفونها (مثلاً: محمد علي طه، إميل حبيبي)، وزاوية الماضي الذي حدثت فيه الأحداث، مُدعَّمةً بصور الأرشيف، وأيضًا زاوية الحاضر التي تروى فيها. هذه المسافة بين الماضي والحاضر، القائمة أيضًا في «خارطتي الخاصة جداً»، ملموسة هنا، أيضًا بواسطة المسافة بين صور القرى الخربة، كما ترى في الحاضر، وبين الشهادات عن الحياة في هذه القرى وعن التهجير منها في الماضي. توقُّف الماضي عن كونه الزمن الغائب المخفيّ وراء الحاضر الحالي، لم يعد ينشأ عبر معاناة الحاضر وبهذا فإنه يتحرّر من تشبيهه الرعوي. الفرق بين القصص المختلفة عن نفس الماضي تمكّن من تنويع صورته. المونتاج المتوازي للفيلم، الذي يتنقل بشكل جنونيّ من قريةٍ إلى أُخرى، من قصةٍ إلى أُخرى، يُبرِزُ تعدّد هذه القصص، وربما أيضًا الواقع المتقطّع والمجزّأ للمجتمع الفلسطيني. بالرغم من ذلك، فإن كل أجزاء القصص المتقطّعة تنضم في نهاية الأمر إلى قصّة واحدة، قصة ١٩٤٨. الذاكرة التاريخية هنا هي، كما في أفلام أُخرى، عامل موحِّد وجامع، يتم تخيّله وإنشاؤه من خلال الحاضر. لكن الفيلم أيضًا ينيره من زوايا مختلفة ومسافات زمنية متعدّدة ويحاول أن يعبّر بذلك عن تنوُّع المجتمع الفلسطيني وتحرير الماضي من أكبال الحاضر، وأن يعرضه كزمن حيٍّ ملموسٍ(٤).

وبالرغم من ذلك، في حالات كثيرة يكشف البحث الذاتي مجدداً ما وراء التنويع، صور مجتمعٍ وماضٍ موحّدين وجامدين.

يمكن لمكان الهوية الإسرائيليّة في هذه الأفلام أن يوضح الوحدة والجمود. تدور العديد من الأفلام التي أُنتجت في سنوات التّسعين حول البحث عن الهويّة الفلسطينيّة بدون أية

علاقة بالرواية الإسرائيليّة أو بتاريخها، وبدون أن تبلورها الرواية الإسرائيلية عن طريق الدحض[٥]. إذا كانت السينما الفلسطينيّة في السنوات السابقة قد جابهت الرواية الإسرائيليّة بطريق غير مباشرة فقط – كشفت ما أخفَتْه الروايةُ الإسرائيليّة أو أَخْفَت وطَمَسَت الإسرائيليّين من على الشاشة[٦] – فإن العديد من الأفلام اليوم تجابه مباشرةً الرواية الإسرائيليّة، مثلاً حينما يروون نفس رواية تحرّر الهويّة الفلسطينيّة من تلك الإسرائيليّة. صحيح أن رواية التحرّر هذه تسعى إلى تحرير الصورة الرعويّة المتجمّدة الخاصّة بالذاكرة الفلسطينيّة، التاريخيّة والجغرافيّة، وتحويلها إلى جزء من عمليّة بحث ديناميّة تعي النسيان، الوقت الذي مرّ بين الماضي والحاضر، التجارب الشخصيّة التي تضع بصماتها على الذاكرة، لكن عمليًا فإن الذاتيّ والشخصيّ بقيا جزءًا من روايةٍ متجانسةٍ فلسطينيّةٍ واحدة، تقف في مواجهة رواية الآخر – الإسرائيليّ.

تظهر عمليّة التحرّر من أكبال الرواية الإسرائيلية وبشكلٍ مكثَّف للغاية في فيلم صبحي الزبيدي، « حَوَل » (٢٠٠١). قصّة مخرج فلسطيني (صبحي الزبيدي نفسه، في دور متخيَّل لمخرج) وقّع على عقدٍ مع منتجٍ أمريكيّ يهوديّ، في فترة اتفاقات أُوسلو، لإخراج فيلم عن القدس كمدينة سلام يعيش فيها أبناء الديانات الثلاث معًا، جنبًا إلى جنب. ينطلق المخرج لتصوير الفيلم فيفشل لأنه لا يجد التناغم بين الديانات ولا السلام. ما يُفْهَم على أنه قصة متباينة، « متعدّدة الديانات »، وفقًا للخطاب الإسرائيليّ، ويمليه المنتج على المخرج، يتجلّى في الفيلم النهائيّ كقصّة إسكات الصوت الفلسطيني. أي أن التنوُّع والتعدُّدية تظهر هنا قناعًا لإسكات الصوت الفلسطينيّ[٧].

تظهر المواجهة بين وجهتي النظر في حبكة الفيلم على شكل جدالٍ حول من يقرّر المونتاج ومن يختار زاوية التصوير. يخرج الزبيدي مع طاقمه إلى « باب العامود » لتصوير سور البلدة القديمة. يتمّ التقاط الصور، لكن النتيجة التي تتكشَّف في غرفة المونتاج، تختلف عن التي قصد. ينتقل المونتير من مشهد الجندي الإسرائيلي في موقعه أعلى السور إلى مشهد الجنود الذين يطلقون الرصاص على أولاد يلقون الحجارة. الزبيدي مرتبك. فقد تمّ الاتفاق على فيلم دون إطلاق نار « ودون أشياء مشابهة »، يقول للمونتير، فيجيبه المونتير: « سيّد صبحي، هل تريد فيلماً وثائقيًا أم فيلم علم خيالي Science Fiction؟ هل تريد قصّة حقيقيّة أم Love Story؟ » يضطر المخرج إلى الاتصال بالمنتج ويؤكّد له أن الأمر لا يتعدّى مقطعًا قصيرًا جداً « دون عنف، دون دم، فقط جنود يطلقون النار على أطفال. سبع عشرة ثانية. قصير جداً. فقط لإسباغ بعض الواقعية ». يرفض المنتج فتواجه المونتير مشكلة: إلى أين ينتقل من صورة الجنديّ على السور. إلغاؤها من الفيلم لا يبدو حلاً مناسبًا:

« صبحي »، يقول للمخرج، « هل رأيت القدس ذات مرّة دون جنود؟ هل يوجد قدس دون انتفاضة؟ دون جنود ودون أولاد؟ ».

يحكي آڤي مُغْرَبِي في فيلمه « عيد ميلاد سعيد سيّد مغربي » (١٩٩٩) روايةً شبيهةً بشكل عجيب، فيها يطالبه منتج إسرائيليّ بإخراج فيلم عن احتفالات الخمسين لدولة إسرائيل. لا ينجح بإخراج هذا الفيلم لأن فيلماً آخر، طلبه منه منتج فلسطينيّ، عن خمسين عاماً على النكبة الفلسطينيّة، يتسلّل إلى داخل فيلم الاحتفالات، ويُقحم الماضي والفضاء الفلسطينيين داخل الرواية الإسرائيليّة، وبهذا يقطعها ويجرِّدها من معناها. قصة آڤي مغربي هي قصة الثقافة السائدة التي لا تنجح في سرد رواية معقولة واحدة لأن الصوت الذي أسكتته يدخل إلى هذه الرواية ويقطعها. قصة صبحي الزبيدي هي قصّة الصوت الذي أُسْكِتَ، والذي يُحاول أن يتحرّر من تلك الثقافة. في كلتا الحالتين يستعمل المخرجون النموذج الانعكاسي لمبنى فيلم داخل فيلم، يروون قصة « المخرج الذي يبحث عن قصّته » بغية كشف الهوّة بين القصة المكشوفة وبين ما أُخْفِيَ وراءها. يفهمون هذا الفرق على أنه الفرق بين الخيال والواقع، بين المجاز السينمائي وبين ما يفترض أن يمثّله. لكن هنا، في فيلم الزبيدي، على العكس من فيلم مغربي، ينتهي البحث نهاية جيّدة. يقرّر المخرج في نهاية الفيلم أن يتنازل عن دوره ويبدأ بالعمل على فيلم خاصّ به، فيه تُروى الحكاية « الحقيقيّة » وفيه الحبكة السينمائيّة، المُتَخَيَّلَة، تعكس الواقع ولا تخفيه. من الواضح أن الفيلم الحقيقيّ هو بالضبط هذا الفيلم، الذي أخرجه المخرج الأوتوبيوغرافي، صبحي الزبيدي — الفيلم الذي نشاهده الآن.

تنبع جميع الصعوبات التي يلقاها الطاقم في أثناء التصوير من ذات المصدر: الدالات (جمع دالّ) التي يفترض أن تكرّس التناغم بين الأديان، لا تلائم مدلولاتها. على سبيل المثال، فشلت فكرة جمع كنيسة، وكنيس ومسجد في لقطة واحدة، وذلك لأن ما بدا أنه كنيس عليه شمعدان بشعبه السبع، ما هو إلا بيت شارون، وعلى مدخل الكنيسة لم يجد الطاقم أي رهبان ليتحدّثوا عن السلام، وإنّما وجد مجموعة سائحين يشكّلون صورة ورديّة « حلوة » لمدينة القدس « الوادعة ». هذه الفجوات التي لا تفتأ تُفْتَح على طول الفيلم، تندمل في النهاية. في أحد المشاهد الأخيرة يصوّر الطاقم المدينة كلّها، مع السور والمسجد، في لقطة فوقيّة، تبدو كأنّها بطاقة سياحيّة و« حلوة ». المدلول الحقيقيّ لهذه الصورة في هذه اللحظة هو الشعب الفلسطينيّ الذي يعيش بين الجدران ويصلّي في المسجد، « ينتفض » ضدّ أُسطورة تناغم الديانات: الأخبار حول زيارة شارون للحرم الشريف وعن بدء الانتفاضة الجديدة تُنْهِي عملَ الطاقم وتؤدّي إلى ذات المكان الذي تجري فيه الأحداث

الحقيقيّة – المسجد.

عمليًا، يصف الفيلم نشوء القصّة الفلسطينيّة المستقلّة من خلال القصّة الإسرائيليّة والغربيّة التي فرضت عليها – قصّة السلام التي بدت هنا، كما في أفلام كثيرةٍ أُخرى، قصّةٌ كاذبةٌ، عاجزةٌ عن تحرير الفلسطينيين من سيطرة الإسرائيليّين. مجرّد وصف الحكاية الفلسطينيّة على أنها صراع، وجدال، وحكاية لم تُرْوَ بعد، يسمح بتقديمها على أنها عمليّة لم تُثَبَّت نهائيًا بعد. لكن، يدخل إلى صُلب هذه العمليّة اقتراح حكاية ما زالت تستقي من الماضي المحفوظ: يجلب التاريخ إلى الفيلم ممثّل عاطل عن العمل، يلتقي بالمخرج في أثناء التصوير، ولا يدرك بأن الأمر يدور حول فيلم وثائقيّ، ويصرّ على أن يمثّل في الفيلم وأن يؤدّي دور شخصيّة تاريخيّة. يقول إنه يستطيع أن يمثّل شخصيّة جدّه من أيام الأتراك، أو شخصيّة صلاح الدين، حتى أنه يأتي بالملابس الملائمة لذلك. إذن، يأتي بالتاريخ إلى الفيلم، كما في أفلام أُخرى، من لا يفهم بالضبط ما يدور حوله. لكنه بالذّات هو الذي يعيد المخرج من الواقع الوهمي الذي يحاول أن يصوّره إلى واقعٍ «حقيقيٍّ» – إلى القصّة الحقيقيّة: عندما تنفجر المواجهات في الحرم الشريف، يوبّخ المخرج قائلاً: «أي نوع من الأفلام الوثائقيّة هذا، يحدث أمر كهذا وتواصلون تصوير المناظر الطبيعية؟» ويكون هو أيضًا الذي يُقْتَلُ، لاحقًا، في نفس الأحداث.

عمليًا، الممثّل الذي يعيد الفيلم إلى الواقع «الحقيقي» ويودي بالقصّة إلى حلّها: الصراع الوطني، هو الذي يحاول أن يُثَبِّتَ الماضي في الحاضر – هو الذي يدلّ على الصدمة المتجدّدة والتي لا تسمح بالفصل بين الأزمان وإحداث تواصل واتّصال فيما بينها. إذا كان الممثّل العاطل عن العمل يُثَبِّت التاريخ بطريقة معيّنة، فإن جغرافيا المكان تجمّده بطريقة أُخرى: يقف الطاقم شرقيّ المدينة ويحاول المصوّر أن يلتقط في إطارٍ واحدٍ كل القبور التابعة للديانات الثلاث. لكن كاميرا الفيلم الحقيقيّة، وليست تلك المُتَخَيَّلة، تستوعب أمرًا واحدًا: إلى جانب الطاقم، في حقل أخضر، تحت المنحدرات، يجلس راعي غنم، إلى جانبه حصان وكلب يتمرّغ بأعشاب النجيل. المنظر الطبيعيّ القرويّ، المعروف أكثر من الأفلام الفلسطينيّة الأُخرى، يدخل الفيلم في مشهد واحد فقط، كدلالة على وجود إمكانيّة أُخرى، كحجر أساسٍ لقصّة أُخرى، ذات القصّة القديمة الرعوية التي فُقِدَت. يرى مخرج الفيلم المُتَخَيَّل في هذه اللحظة القصّة الكاذبة للديانات ويحاول تصويرها. كل ما يُبَثُّ في اللحظة نفسها في وجه المشاهد، يشبه ما جلبه الممثّل العاطل عن العمل إلى المسرح، قصّة الماضي الفلسطينيّ المُتَخَيَّل: السناسل الحجرية، الحقل، الأرض. هذه هي مناظر الماضي التي جَمَّعَت الأفلام السّابقة، وهنا كما هناك، تم إحياؤها مجدَّدًا في الحاضر.

تم إحياؤها، حتى أنها تُزعج عمليّة البحث عن القصّة الفلسطينيّة المنسابة، بدلاً من تلك الإسرائيليّة، الغربيّة.

يمكن التحرّر من الماضي المتجمّد في أفلام الانعكاسية الجديدة، كما في أفلام خليفي، بواسطة التوقُّف عند الزمن الحاضر اليوميّ، المتواصل. الزمن الذي يمرّ بين الأحداث وليس ذلك الذي يمرّ خلال الأحداث. زمن الحياة في البيت، في العمل، في الطرقات، في الفعّاليّات التربويّة أو الألعاب مع الأولاد. يمكّن هذا الزمن أفلاماً فلسطينيّة أُخرى من الوقوف عند الاختلافات والتنويعات في المجتمع الفلسطينيّ، لكن مع تعاظم الضائقة، في الأفلام التي أُنْتجَت في المخيّمات، في مدن الضّفّة والقطاع، خلف الحواجز والجدران السّلكيّة، يتحوّل الحفاظ على هذا الزمن إلى مستحيل أكثر وأكثر. الزمن الجديد هو « زمن الأخبار » كاسم فيلم عزّة الحسن (٢٠٠١).

يُفتَتَح الفيلم بحدثين وخيمين: كسوف الشّمس وأحداث حرب لبنان عام ١٩٨٢ التي عايشتها المخرجة في طفولتها. عمليًا لا ينتسب كلّ من كسوف الشمس وأحداث حرب لبنان إلى أحداث الفيلم التي تدور في رام الله في الانتفاضة الثّانية. تفتتح هذه الأحداث الفيلم لكي تعرض القصّة الوخيمة التي تحاول المخرجة التّملّص منها، وإليها تعود صاغرةً.

بنية هذا الفيلم مثل فيلم صبحي الزبيدي « حَوَل »، وأفلام فلسطينيّة كثيرة أُخرى، هي بنية « الفيلم داخل الفيلم »، أو حكاية المخرج الذي يبحث عن موضوع مناسب يصوره، الموضوع الذي يروي القصة الفلسطينية الصحيحة. كما في أفلام أُخرى تتناول تصوير وتوثيق أحداث الإنتفاضة، يتأرجح هذا الفيلم أيضاً بين إمكانية توثيق وتخليد التّجربة الجماعية للصراع ضد الاحتلال وبين الحاجة لتوثيق الحياة الخاصة، واليومية، والحياة الروتينية بالذات. تحفر القصة اليومية في أفلام خليفي تحت الرواية الوطنية السياسية الإسرائيلية والفلسطينية على حد سواء. أما القصة اليومية في السينما الجديدة فلا تنجح في التحرُّر من تلك الروايات. أصدقاء المخرجة يقترحون عليها بأن تقوم بإخراج فيلم عن « الوضع ». الآن حان الوقت لفيلم إخباري، وليس لأفلام من نوع آخر، يقولون لها. لكنّها تُقرر أن تعمل فيلماً يوميًا، عن السلام وعن الحب. لاحقًا، في فيلم « عبور قلنديا » (٢٠٠٢) يُحاول صبحي الزبيدي أن ينفّذ نفس القرار: التوقُّف عن تصوير مظاهرات، جنازات، أحداث تذكارية لـ« النكبة » أو « النكسة » والبحث عن « الأُمور البسيطة: حفلات أعراس، ألعاب، فعاليات تربوية ». ومثل عزّة الحسن التي سبقته، هو أيضاً سيفشل في ذلك. تبدأ عزّة الحسن فيلمها الشخصي بقصةٍ عن جيرانها، بشكل يذكّر بقصة والدَي إيليا سليمان في « سِجلٍّ اختفاء » وقصة المرأتين في « الذاكرة الخصبة » (١٩٨٠)، تتوقُّف

عند المناظر غير المهمّة للوهلة الأُولى : الرجل يطعم عصافيره، المرأة تسقي الحديقة، الولد يلعب مع الكلب. هذه قصّة حياة وحبّ، حبّ الزوجين الواحد للآخر. لكن « فيلم الحبّ » يتوقّف حينما يهرب الجيران من رام الله مع بداية أحداث الانتفاضة. بشكل شبيه جداً يتمّ توقّف الحياة اليوميّة، والنشاطات الثقافيّة والأفراح العائليّة، مرةً تلو الأُخرى في فيلم صبحي الزبيدي « عبور قلنديا »، بواسطة صور التّدمير والخراب اللذين يحدثهما الجنود الإسرائيليون في مدن الضفة. حاول الفيلمان أن يتمسّكا باليوميّ، بالطبيعيّ، بالوقت الطبيعيّ المستمر، لكن يعترضهم الزمن الوخيم، ومعايشة كوارث الماضي مجدداً، في الانتفاضة والصراع. حاولوا أن يتمسّكوا بالتجارب الشخصيّة واضطرّوا لتلخيص التجربة المشتركة، الوطنيّة. نقطة التحوُّل في أفلام الحسن، والتي تختار فيها التنازل عن قصة الحبّ والحياة اليومية لجيرانها والتركُّز في أحداث الانتفاضة، تعكس إذن نقطة التقاطع مع السينما الفلسطينية التي تواصل عادة تصوير الحياة اليومية بتعقيداتها، لكنها تجنّد ذلك لصالح الرسالة الجماعية المشتركة، سينما تتحرّك بين الزمن اليومي وزمن الكارثة الذي يقطعه.

تصبح العودة إلى دائرة الأزمة مفهومة جيداً حينما نُمعن النّظر في الشكل الذي يلبسه الزمن اليومي. هذا الزمن الذي ينساب في أفلام خليفي، يفقد الآن من « حلاوته ». يتحوّل إلى زمن لا حراك فيه، متوقّف، لا مكانَ يذهب إليه، مثل شقّة ضيّقة في أثناء منع التجول، في فيلم رشيد مشهراوي « حتى إشعار آخر » (١٩٩٣)، أو مدخل حانوت الهدايا التذكارية في الناصرة، في فيلم إيليا سليمان « وقائع سِجلّ اختفاء ». إنه زمن الانتظار على الحواجز، البحث الذي لا ينتهي عن العمل، التسوُّق بين فترة رفع منع التجوُّل وأُخرى، كما يُعَرِّفُ ذلك رجا شحادة (Shehada, 2003) : « وكأن حياة المجتمع تقلّصت إلى شراء المواد الغذائية وخزنها لكي تكفي زمن سجننا القادم. كل ما يفعله الناس هو التسوُّق، الطهي، الأكل، وانتظار المرّة القادمة التي سيرفع فيها الحصار عنّا، لنتسوق مرةً أُخرى. دون مدخولٍ، دون عملٍ، ودون متعة ». يبلور زمن الضائقة هذا البشر المسجونين داخله شعباً واحداً، له قصة واحدة وأمل واحد. يوحّد التفاصيل المتفرّقة إلى قصةٍ وطنيةٍ، وحدويةٍ، كاملةٍ، ويبقي فتحة يدخل منها مجدداً زمن الماضي، زمن الحلم، الذي يقطعه زمن الأزمة. أحداث الإنتفاضة التي مزّقت الحياة اليومية تجبر الجيران على الانتقال من بيوتهم، وتبقي المدينة متروكة، تقريباً مهجورةً، فيستدعي ذلك المنفى السابق والمدن المهجورة السابقة.

الزمن المتوقّف، في الأفلام الجديدة، هو زمن الأشخاص الذين ينتظرون الساعات تلو الساعات في حاجز إيريز(٨)، الذين يجرجرون أرجلهم في الطرق الإلتفافية حول حواجز

الجيش الإسرائيلي[٩]، أو المنتظرين في الدور أمام مكاتب وزارة الداخلية في القدس في شارع إبن شداد، في فيلم توفيق أبو وائل، «في انتظار صلاح الدين» (٢٠٠١). يأتي فيلم أبو وائل بخمس قصص منفصلةٍ من الحياة في القدس: تنكيل الشرطة بأصحاب البسطات التجارية في المدينة، الدَّوْر أمام مكتب الداخلية في شارع إبن شداد، البحث عن عمل لعامل صار عاطلاً عن العمل، حياة عائلة يُهْدَمُ بيتها عدة مرّات، ورجل يعمل في كافيتيريا المسرح الوطني الفلسطيني (سابقًا «الحكواتي»)، وهو أيضًا مخرجٌ مسرحي هاوٍ. لا تتناول هذه القصص أحداثًا بطولية وكوارث كبيرة، إنما تتركّز في الضائقات الصغيرة المستمرة في الحياة اليومية. يساهم كل شيء في الفيلم بالشعور بضائقة الناس المسبيين داخل الزمن المتوقِّف، الزمن الذي لا يؤدي إلى أي مكان، زمنٌ يمعن في تكرار نفس الفعاليات العبثية: البحث الذي لا ينتهي عن عمل، البيوت التي تُهْدَمُ مرةً تلو الأُخرى، المحاولة السيزيفية لحيازة بسطات الخضار والفواكه قبالة سور القدس القديمة في مواجهة الشرطة التي تصادر البضاعة. هذا ليس زمنًا سيزيفيًا فقط، وإنما أيضًا زمن «هامشي» – ينساب إلى مكان لا أحداث فيه ولا حبكات، وهو بنفسه لا يؤدي إلى أية غايةٍ أو نتيجة. لا يصل أيُّ شخصٍ إلى غايته، إلى دَوْرِهِ في مكاتب الداخلية في ابن شدّاد. يظل الناس حتى نهاية القصة في ذات الدْور. الكاميرا التي لا تصوّر تقريبًا العرض في المسرح، موجودة خارج القاعة، في الكافيتيريا، حيث لا يحدث أي شيء، وبالمثل يتنقل العاطل عن العمل من مكان عمل إلى آخر، على طول الجزء الذي يروي قصته، وبالطبع سيواصل البحث عن عمل بعد انتهاء الفيلم، فالعمل الذي يبحث عنه لا يوجد في هذا الفيلم. داخل هذا الزمن المقفر، يحاول هؤلاء الأشخاص أن يجدوا الأمل. أن يجدوا قصةً وغايةً، فيجدونها في الماضي البعيد الذي يظهر حاضراً في الحاضر – ووراء كل الانتظارات العبثية يختبئ الانتظار الوحيد، المنقول بواسطة اسم الفيلم، «في انتظار صلاح الدين».

توضح قصتا فيلمين وثائقيين، الأول أُنْجِزَ في فترة اتفاقيات السلام والثاني في أوج الانتفاضة الثانية، الشكل الذي تتسبّب فيه مشاهد الدمار بتجميد الحياة اليومية، وتمكّن زمن ما بعد الرضّة من الدُّخول مجدداً إلى الحاضر. فيلم صبحي الزبيدي «ضوء آخر النفق» (٢٠٠٠)، الذي أُنجز في فترة اتفاقيات السلام، يوثّق أزمة الأسرى المحرّرين من السجون الإسرائيلية بمناسبة اتفاقيات أُوسلو، يسجل مشاكلهم الاقتصادية وصعوبات اندماجهم في المجتمع وفي العائلة، لكنّه يحاول تنظيم كل ذلك داخل زمن انسيابي يعلوه الأمل. مقابل الشهادات المؤلمة التي تُمَرَّرُ عبر شريط الصوت، يتتبّع الفيلم المحرَّرين في أماكن سكناهم، ويلتقط بلَهْفَةٍ حياتَهم اليومية ومعها تفاصيل المكان الذي يعيشون فيه: كل

قطعة أرض معتنى بها، حديقة خضراء، شجرة توت، حَلْب عنزة، خيل تمضي على طريق بين الحقول. هذه الأرض ليست ذكرى للأرض السابقة. هي أرض حقيقيّة، تدور فيها الأحداث الحقيقية، تشكّل بنسبة كبيرة جوابًا للضائقة الموصوفة في شريط الصوت. هي الوعد بنهاية طيّبة ينتهي إليها الفيلم فعلاً، خاصة في قصة السجين الذي قضى تقريبًا كل حياته في السجن، لكنه الآن يعيش من منتوج أرضه، مع عائلته الجديدة وأولاده. مع نهاية الفيلم، ينضم الصوت إلى الصورة ليحكيا قصة واحدة، قصّة التّمسُّك بالأرض. «زرعت بندورة» يحكي السجين المُحَرَّر؛ «الآن البندورة ناضجة، الذرة ناضجة والأولاد يأكلونها. كثيرة هي الأشياء التي أزرعها وتنضج، ولا أحتاج إلى أن أشتريها من السوق». وفعلاً تظهره الصورة وأولاده يأكلون من ثمار حاكورتهم. في هذا الفيلم حياة وأرض، والأرض أرض حقيقيّة معتنىً بها أيضًا حتى وإن كانت أصداء الوطن المفقود تتردّد من ورائها.

مقابل ذلك في فيلم محمد بكري «جنين جنين» (٢٠٠٢)، الذي أُنْجِزَ في أعقاب اجتياح مخيم اللاجئين في جنين وهدمه، تتوقّف الحياة ويتجمّد الزمن في الماضي. امْتَنَعَ الفيلم عن تصوير المدى: جنين، بيوتها، شوارعها، أو الحقول المجاورة لها، لكنه يتوقّف عند صورة مشهد متجانس واحد – مشهد الهدم. ترتبط هنا الصورة الوحيدة للمدى بالماضي: سكان المخيم الذين يُجري المخرج معهم المقابلات، يَبْكُون بيتهم المهدوم، الزيتون، الكرمة والتينة التي في الساحة، يعدون بالعودة إلى إصلاحها أو إلى إعمارها ويرفضون التنازل عنها أو نسيانها. الموضوع هو رضّة هدم جنين، لكن اللغة، البنية والوصف والتعبيرات مأخوذة من رضّة أُخرى، رضّة ١٩٤٨. هكذا يتحوّل البيت والشارع وبيئة المخيم إلى ما يشبه نافذة ينكشف عَبْرَها البيت القديم ما قبل عام ١٩٤٨.

إذن، كلّما عمّ الهدم والخراب كلّما ازداد حضور الرضّة القديمة، ومعها ازداد حضور الماضي المفقود. يروي رب عائلة للكاميرا في فيلم عبد السلام شحادة «ردم» (٢٠٠١)[١٠] كيف هدموا بيته عام ١٩٧٠، وكيف هدموه الآن مرة أُخرى. كيف رأى الجنود يضربون أباه ويعجز هو عن نجدته، وكيف تتكرّر التجربة، حينما لا يستطيع أن يساعد ابنه المصاب. الصورة الظاهرة على خلفية شهادات الأب وزوجته وأولاده الصعبة، هي للمزرعة التي يسكنونها، والماء الجاري في القنوات، والشجر المثمر. وهكذا ينشأ ما يشبه التناقض بين شريط الصوت والصورة، ويبرز ذلك خصوصًا في نهاية الفيلم. تتذكّر الجدّة الماضي: «كُنا نعيش من حصادٍ إلى حصاد، قبل ٢٤ سنة زرعنا ٢٠ شجرة وكل شجرة كانت تطرح ٦–٨ أكياس زيتون من النوع الجيّد». ويضيف الزوج: «أنا متفائل، ما زلت أؤمن بعودتنا إلى البلاد». الخلفيّة لهذه الحوارات الذاتيّة هو الكرم، الأشجار المثمرة والناس الذين يفلحون

الأرض حولهم. هذه هي الأرض التي يعيشون فيها – أرض حقيقية، في الحاضر. وبالرغم من ذلك يبدو وكأنهم لا يرونها، لا يتطرّقون لها. ما يتحدّثون عنه في خيالهم وفي حلمهم، هو أرض الماضي. الذاكرة وحلم العودة تحول الأرض الحقيقية إلى أرض مُتَخَيَّلَة أما الحقيقية فتتلاشى وتصبح غير مرئية.

اعتماد المخرج نفسه راوياً للفيلم يفتح المجال أمام السينما الجديدة لبناء تجارب شخصية متنوِّعة وزرعها داخل الهويات، الفضاءات والأحداث المختلفة والمتنوعة، سواء كانت هذه تجارب أطفال(١١) أو تجارب لاجئين، أو نساء، أو – كما في أفلام سائد أندوني – «الحدود الأخيرة» (٢٠٠٢) و«عالصفر» (٢٠٠٢)، وفي فيلم هاني أبو أسعد «الناصرة ٢٠٠٠» (٢٠٠٠) – تجربة فلسطينيين مسيحيين في مجتمع غالبيته من المسلمين. وبالرّغم من ذلك فإن سيطرة الزمن الجامد على الاستمرارية وسيطرة الوحدة الوطنية على التنوُّع الاجتماعي تبرزان جيداً في الوظيفة الرمزية التي تمنحها الأفلام الجديدة للنساء والأولاد، وظيفة تمثيل التاريخ والوحدة والأمل الفلسطينيين.

النساء هي التي ستشغل «الفضاء الثالث» في فيلم ميشيل خليفي: بين العنف الذكوريّ الإسرائيليّ والعنف الذكوريّ الفلسطينيّ، بين فرض الإرادة من قبل كبار السن (مثلاً المختار في فيلم «عرس الجليل» (١٩٨٧) وبين فرضها من قبل الشّباب (مثل الشّباب الذين يخطّطون عملية تفجيرية في نفس الفيلم)، بين القديم والجديد، بين الحلم والحقيقة. السينما الفلسطينية التي جاءت في أعقاب ذلك لم تحافظ يوماً على نفس الإزدواجيّة. من جهةٍ، أنقذت المرأة من القمع الذكوري ومنحتها وظيفةً رجوليةً بارزةً في الصراع الوطني. ومن جهةٍ ثانية أظهرت كيف أنه بالرغم من المواقع المهمّة التي شغلتها في الصراع الوطني ظلّت خاضعة للقوانين الأبوية القديمة، خاصةً مع ازدياد مكانة الدين في المجتمع الفلسطيني(١٢). في حالات معيّنة، كما في أفلام إيليا سليمان، تؤدّي أدوار الحركة والفاعلية المسندة للنساء إلى تحويلهن إلى فنتازيا ذكورية، حينما يَقِفْنَ في واجهة الصراع الوطنيّ ويُنَفِّذْنَ ما لا يريد الرجل القيام به ولا يقدر عليه.

في حالات كثيرة، خاصةً في الأفلام المتأخّرة، يكشف التركيز على النساء الفروقات داخل المجتمع الفلسطيني. لكن الأفلام تتغلّب على هذه الفروقات حينما تدمج النساء في قاسمٍ مشتركٍ وطنيٍّ أو حينما تستعملهنّ كرمز للأُمة، لماضيها ومستقبلها.

يشكّل فيلم عمر القطان الوثائقي «أحلام في فراغ» (١٩٩١) نوعًا من تحليل مصغَّر للطريقة التي تتمُّ فيها تنحية المرأة عن المجتمع الفلسطيني الرجولي المتديِّن، وكيف تعود ضائقتها الحياتية فتوحِّدها مع نفس المجتمع الفلسطيني الذي نحّاها جانباً، على أساس

الحلم المشترك، حلم العودة إلى الماضي.

يتمحور الفيلم حول شخصيةِ امرأةٍ لجأت مع عائلتها من يافا وهي في التاسعة من عمرها. تعيش حتى اليوم، مع زوجها وأولادها، حياة فقرٍ وبؤسٍ في أحد مخيّمات اللاجئين في الأردن.

تتشابك ضائقة المنفى التي يفرضها الإسرائيليون مع ضائقة الحياة في مجتمع بطريركي تقليدي: فقد تزوجت صغيرة زواجًا لم تختره، وهي عاجزةٌ عن تحقيق أحلامها، مقيدةً إلى بيتها، وإلى الفقر واللجوء والأُمية والقمع الذي هو حصّة النساء في المجتمع التقليدي.

يوسّع الفيلم قصة بطلته لتُصبح قصة النساء في المجتمع الفلسطيني، بواسطة إيراد لقطات متكرِّرة للنساء الفلسطينيات من وراء النوافذ، ومن فوق أسطح البيوت، وفي الأزقة والحارات، وفي اجتماعهن حول الأعمال المنزلية، مثل إعداد الكوسا المحشي الذي يستهلك ساعات طويلة، كل ذلك على النمط الذي ظهر في فيلم ميشيل خليفي «الذاكرة الخصبة» (أو بتسميته الأصلية «صفحات من مذكرات خصبة»).

بموازاة ذلك، يستخدم الفيلم مقابلةً طويلةً مع شيخ صوفي، ويصور طقوسًا صوفيةً، إضافة الى سلسلة من المشاهد تُظهر سيطرة المتديّنين المتزايدة على المجتمع الفلسطيني: حوار مع أحد الجيران ممّن يؤيِّدون الفصل التام بين الجنسين ويطالب النساء بوضع النقاب (غطاء الوجه)، زيارة لمستشفى إسلامي، البطلة تتلقى دروسًا ذات مضامين أُصولية في صفٍّ لمحو الأُمية. أما التوتُّر بين المجتمع الرُّجولي الأُصولي ومجتمع النساء المُضطَهَد، فيصل إلى قمّته في ما ترويه بعض النساء اللواتي تدرن روضة للأطفال، عن قطعة أرض تابعة للروضة يستولي عليها بعض المتدينين لغرض بناء مسجد. تلعب هنا المجموعات الأُصولية بالنسبة للنساء نفس الدور الذي لعبه الإسرائيليون في الصراع القومي.

لكن هذه التمزُّقات بين القامعين والمقموعين (بالأحرى المقموعات) تلتحم عراها بالإيمان المشترك أن الله سوف يحقّق للفلسطينيين حلم العودة، والثقة بالنصر العربي في حرب الخليج. يؤمن الشيخ الصوفي والمرأة على حدٍّ سواء بأن ذلك النصر آتٍ بعون الله، ورغم كل الاحتمالات. أي أن الدين الذي فَرَّقَ بين طبقات المجتمع، والإحباط الحاضر وأحلام النصر والعودة الى الماضي، تتكاتَفُ لتوحيد المجتمع بطبقاته وأجناسه، في وحدة قومية ودينية في نفس الوقت.

لكن المخرج، الذي ضمّن الفيلم انتقادات متعددة للمؤسسة الأصولية (على سبيل المثال: إسكات الطقوس الصوفية ووعظ الوعاظ، واستبدالهم بموسيقى من خارج الحدث) يُظهر التعاطف والتماهي مع حلم العودة الذي لا تشكُّ المرأة في أنه «سيتحقق بعون الله»

ويجسِّده في نهاية الفيلم بالكاميرا، التي تتأمل، من موقعها على الشاطئ الشرقي للبحر الميت، الجبال غربًا، في اتّجاه البحر المتوسط، بحر يافا، الذي تحلم به المرأة.

فيلم ليانة بدر الوثائقي « فدوى » (١٩٩٩)، المنتج بعد فيلم عمر القطان بتسع سنوات، يحكي قصة الشاعرة القومية الفلسطينية فدوى طوقان ويدلُّ على التوجُّه الآخذ بالتعاظم في مجال السينما الفلسطينية الجديدة الرامي إلى الوصول بشكل أكثر وضوحًا وسرعةً، انطلاقًا من نقطة الفروقات الاجتماعية والمسافات الزمنية نحو الهدف النهائي: الوحدة الوطنية وإصلاح الماضي. هذه الوحدة وهذا الزمن تُمثِّلهما الشاعرة، التي تنتسب إلى عائلة عريقة من مدينة نابلس. تجمع الشاعرة في قصائدها الحاضرة، الوطنية منها والعاطفية، العالم النسويَّ الخاص والحماس الوطني، الماضي والمستقبل، والموت والحياة: « كفاني أموت على أرضها / وأُدْفَنُ فيها / وتحت ثراها أذوب وأفنى / وأُبْعَثُ عشبًا على أرضها / وأُبْعَثُ زهرة / تعيث بها كف طفل نمته بلادي / كفاني أظل بحضن بلادي / ترابًا / وعشبًا / وزهرًا ».

يفتتح الفيلم برحلة في أرجاء مدينة نابلس وأحيائها، جبالها المجاورة والديانات الثلاث التي وجدت بها ملجأً. يستخدم الفيلم الرأي السائد عن كون نابلس رمزًا لرحابة صدر الشعب الفلسطيني، تقاليده، ماضيه الغني، ويُماهي في النهاية ما بين المدينة والمرأة التي تعيش فيها. سيرة الشاعرة هي سيرة قمع، فقد أُخرجت من المدرسة في سنّ الثانية عشرة، عقابًا لها على قبولها زهرة من فتى يكبرها ببضع سنوات، وحُجزت في البيت منذ ذلك اليوم. يصف الفيلم أيضًا انتصارها على هذا القمع، بمساعدة أخيها الشاعر إبراهيم طوقان، الذي شجّعها على كتابة القصائد ونشرها. قصة فدوى طوقان، مثلها مثل قصص المرأتين في فيلم ميشيل خليفي « الذاكرة الخصبة »، هي قصّة شخصية لامرأة في مجتمعٍ أبويٍ تقليدي. يخرجها الفيلم من هذا الموقع الهامشي ليس فقط عن طريق وصف المسار الذي أوصلها إلى أن تصبح شاعرة فلسطين الأُولى، إنّما أيضًا عن طريق الدمج الذي يخلق بينها وبين مدينة نابلس، وبينها وبين المكان الذي يُصوِّرها فيه الفيلم، الديوان، بيت الضيافة التابع لعائلة طوقان. تضعها الصور في وضعيّات ساكنة تحت قناطر البيت، بجانب جدران الحجر بين أُصص الفخّار، عبر الشبابيك وحديدها، وتحت السقف المُزَخْرَف، تبدو هكذا وكأنها جزء تاريخي من هذا البيت، الذي يذكر بالماضي المفقود، ورمز آخر من رموزه المشحونة. اللقطات الساكنة، داخل أجنحة البيت، تستعيد على الأغلب صورًا قديمةً في طفولتها، وبهذا يتّم الاتصال بالماضي ليس فقط عن طريق رموز المكان، وإنّما عن طريق الصور الخاصة، العائلية.

يركّز الفيلم، كما ذكر أعلاه، على تفاصيل الصور فيمنحها بعداً رمزيًا: وشاح أبيض على شجرة، كَرَمْزٍ معروف للحداد، يستبق قصة موت الأخ، قرنفلة تطفو على وجه الماء وتغيّر لونها الأبيض إلى أحمر رمزًا لموت مقاتل عرفته الشّاعرة، باقة ورد بجانب أُسطوانة رمزًا لحبّها الموسيقى والعزف، حمامتان على السقف - حلمها أن تكون عصفورة، وليمونتان في طبق نرجس - رمزًا للشعراء الفلسطينيين من مناطق ١٩٤٨ الذين التقتهم بعد عام ١٩٦٧. تربط هذه الرُّموز الآمال الوطنية والحداد الوطنيّ مع الآمال والحداد الشخصيّ، وكلّ هذه تُبنَى بزخرفة شرقيّة، تذكّر برسومات الحائط، وبالرسومات المطرّزة، ورسومات الجرار، زخرفة تُحيي التقاليد العربيّة القديمة فيما يشبه جوّ جناح حريمي في قصر، عبق بالألوان والروائحَ. ميشيل خليفي، في فيلمه «عرس الجليل»، استخدم هذه الزخرفة النسويّة لتفكيك اللوحة الذكوريّة الوطنيّة. ليانة بدر تستخدمها لتميّز مجدَّدًا المرأة كَرَمْزٍ للأُمّة الفلسطينيّة والعربيّة، لتقاليدها، لثرائها وكمالها الفلسطينيّ المفقود. وكما ذكرنا، فإن النقد الفلسطينيّ والعربيّ تعامل مع النساء في أفلام خليفي كرموز وطنيّة. السينما الجديدة هي التي تحقّق هذا التأويل أكثر من أفلام ميشيل خليفي، التي كانت صور النساء فيها من التركيب بحيث لا يمكن حصرها بتعريف واحد أُحادي الأبعاد.

أفضل الأمثلة على سيطرة الرمز الوطنيّ والزمان الثابت في القصص الشخصيّة للنساء الفلسطينيّات، يمكننا أن نجده في فيلم عزّة الحسن الوثائقيّ، «٣ سم أقل» (٢٠٠٢). هو فيلم رحلة تقوم بها المخرجة للبحث عن موضوع لفيلم جديد، وفق الصيغة المعروفة التي وصفناها أعلاه. تشكّل رحلة البحث هنا، كما في أفلام أُخرى من نفس الصيغة[١٣] أداة للحفر التاريخيّ الأركيولوجيّ، الذي صُمِّمَ لتحويل الماضي من رواية أُسطوريّة، جامدة، حاضرة بكاملها في الحاضر، إلى زمنٍ منساب، زمن الشهادة والذاكرة الشخصيّة والزمن اليوميّ للبطلات - في عمل المطبخ، في الثرثرة مع الجيران، في العلاجات التجميليّة، وما إلى هنالك. لكن هذا الزمن يتجمّد في الفيلم، قبل أن يمتدّ بكامله، فيكشف وراءه صَدْمَة الوطنيّة، التي تصادر اليوميّ والشخصيّ لصالح العامّ، والموحّد.

يكمن التجديد الكبير في الفيلم، في كونه يُفسح المجال، لأول مرة في السينما الفلسطينية، لجيل الأبناء الذي فقد الوالدين أو أحدهما، لأجل الغاية الوطنيّة، للتعبير عن مشاعر الإحباط لأنه اضطر أن يعيش طفولةً محرومةً. يكشف هذا الإحباط بواسطة قصّتين تتداخل إحداهما في الأُخرى. القصة الأُولى هي قصّة سامية التي ترعرعت، كباقي إخوتها وأخواتها، محرومةً من حنان أُمها التي هاجرت مع زوجها إلى كولومبيا، وعادت إلى موطنها - قرية كوبر في الضفّة الغربية - بعد مقتل الأب في حادثة سطوٍ على متجره. ومنذ

ذلك الحين قضت حياتها مشغولة بتدبير احتياجات المعيشة لهم، وبمعركتها مع سلطات الاحتلال للحصول على إقامةٍ دائمةٍ لهم في قريتهم الأصليّة، كوبر. القصة الثانية هي قصة رائدة، الفتاة التي عانت طوال حياتها، وتعاني حتى اليوم، من صدمة فراق أبيها. أبوها، علي طه، قُتِلَ، في طفولتها، في أثناء اشتراكه في عملية اختطاف طائرة «سابينا» عام ١٩٧٢[١٤].

القصة الأُولى، قصة سامية وأُمها هاجر، تنسج من خلال المقابلات مع الأُم وابنتها. أمّا القصة الثانية، قصة رائدة، فتنفرش من خلال بحثها، ومعها المخرجة، عن الذين عرفوا الأب في حياته في القدس قبل انضمامه إلى الكفاح المسلّح وانتقاله إلى لبنان: الخيّاط الذي كان يفصِّل بدلاته، زملاؤه في العمل، تيريز هلسة، المرأة التي اشتركت معه في خطف الطائرة. بواسطة هذه الذكريات الجزئيّة والمتقطّعة تحاول البنت، بالتعاون مع المخرجة، أن ترتّب الذاكرة المأزومة بالرضّة، مع استبطان الماضي والاعتراف باختلافه عن الحاضر، وعلاقته به مع ذلك. يدمج الفيلم ما بين اختيار وصف القصّة الشخصيّة كضحيّة للقصّة العامّة، وقرار أن تكون القصص قصص نساء. عمليًا لا وجود للرجال في الفيلم. الأبوان قُتِلاَ في طفولة البنات. في الحالة الأُولى (حالة سامية) لا تتذكّر البنت أباها بالمرّة، وفي الحالة الثانية فإن رحلة البحث عن الأب تنتهي بالعثور على «أم»: في لقاء مؤثّر بين البنت وتيريز هلسة، شريكة الأب في اختطاف الطائرة، تتحدّث تيريز إلى رائدة كما تتحدث الأُم إلى ابنتها. «الأُم» الحيّة تأخذ مكان الأب الغائب. بدلاً من القصّة الأوديبيّة، الذكوريّة، الوطنيّة، ثمّت قصّة شخصية، نسويّة. بدلاً من التاريخ الجامد، ثمّت تاريخ منساب بين الماضي والحاضر والمستقبل، وبدلاً من زمن الرضّة المأزوم يتسلسل هنا الزمن اليوميّ للحياة نفسها. وهكذا يستمرّ الفيلم في تلخيص ما بدأ به مخرجون آخرون: ميشيل خليفي، إيليا سليمان، صبحي الزّبيدي، وغيرهم.

لكن المبنى العامّ للفيلم، والتطابق الذي يُحدثه بين القصص، والتفاصيل التي يختار إسكاتها، كلها تمكّن الأُمثولة الوطنية والزمن الجامد من التغلُّب على القصص الشخصيّة وعلى الوقت المنساب وأن تكون الرد عليها: صدمة جيل الآباء الذي أَخْفَقَ وتنازل عن أرضه تنتهي وراء صدمة الآباء الغائبين في الحاضر، وفقدان الوطن يُعْتَبَر موضوعًا مُوجِعًا داخلِ فقدان العائلة. حلّ الصراع الذي أتى ليعالج جروح الحاضر يستخدم كجواب متأخرٍ أيضًا لجروحات الماضي.

عمليًا، القصتان ليستا متطابقتين تمامًا. في الحالة الأُولى (قصة رائدة) ضحّى الأب بعائلته وبناته لأجل الهدف القوميّ. في الحالة الثانية (قصّة سامية) يبدو بأن ضائقة حياة

الأُم الأرملة هي التي خلّفت الندوب في حياة البنات. بعد أن فقدت زوجها لم تعد الأُم قادرة، كما يتّضح، على مواصلة العيش في بلدٍ غريبٍ، في ثقافةٍ غريبةٍ، مع أولادها العشرة. لكن الحياة في البلاد التي عادت إليها كانت تتطلّب منها العمل المرهق لكي تتمكّن من توفير مقتضيات معيشة الأولاد. هذه الحقائق، من خلال حياتها وماضيها، مغيّبة تمامًا من الفيلم، ومغيّب أيضًا كل من يمكّنه أن يسلّط الضوء على ماضيها وعلى علاقاتها مع الأولاد: بِمَ عملَت، كيف قضت وقتها، كيف انشغلت عن أبنائها، لماذا، بالضبط، لم تكن قادرة على منحهم الحنان والحب؟. بدلاً من كل ذلك يعود الفيلم ويذكّر بصراعها البطوليّ من أجل إثبات حقّها بالعودة والبقاء في أرضها ووطنها، وإنقاذ أبنائها من الطرد، وإعادة جثمان زوجها ليدفن في الوطن. «حاربتُ للحصول على حقّ توطين أبنائي هنا. لم يساعدني أحد. كدت أصاب بالجنون. قالوا لي: «هاجر، أُم إسماعيل هاجَرَت، وأنت أيضًا ستهاجرين». أجابتهم محاميّتيَ بأن هذا البيت لي وهؤلاء أولادي ولي كامل الحقّ بالمعيشة هنا، في بيتنا». وفقًا لما تقصّه الأُم وبناتها فإن الصراع على البقاء في البلاد، هو الذي أبعَدَها عن أولادها: «لم تكن أُمي إلى جانبي طيلة سنوات طفولتي الإحدى عشرة»، تقول البنت سارة، «كانت أُمي على الدوام تدور وتفعل شيئًا لأجلِنَا. حينها لم أكن أعلم ماذا كانت تفعل. فقط حينما كبرتُ أدركتُ بأنّها كانت تسعى لتحصل لنا على بطاقات هويّة وتسكننا هنا في بلادنا. أنا أتّهم الوضع الذي فرض عليها أن تكون بعيدة عني طيلة الوقت». الذكريات الدقيقة، الشخصيّة، ذكريات المحنة والصعوبات، ذكريات امرأة أرملة تضطر لإعالة أبنائها، وحيدة وبصعوبة ودون دعم الزوج ومقابل مجتمع تقليديٍّ يقدّس العائلة الكاملة، كل هذه تم تغييبها عن الفيلم بغيةَ إفساح المكان لضائقة واحدة ووحيدة: ضائقة الكفاح للتمسّك بأرض الأجداد، الذي هو الصراع الوطنيّ، الذي يخفي ويصلح الرضة الوطنيّة – «الهجرة» الأُولى. إلى هذه الدرجة يغطّي الصراع الوطنيّ كلّ تفاصيل الحياة الأُخرى، إلى درجة أن تفسير الشيخوخة المبكرة للمرأة هو تفسير وطنيّ. «إن لم تكن فلسطين ما هي عليه اليوم»، تقول، «مكانٌ فيه أولادي محبوسين ومضروبين، لربما بَدَوْتُ أكثر شبابًا من سنواتي الاثنتين والسبعين هذه». يُبْقِي التركيز على الصراع قصةَ الماضي الشخصيّ مغلقةً ومبهمة. بالأساس، لا نفهم لماذا منعها هذا الصراع من منح أبنائها الحبَّ والحنان. إذًا، يُخفي الفيلم ذاكرة الماضي الشخصيّة وقصة صراع البقاء اليوميّة ويبدّلها بقصّة الصراع الوطني. وبهذا تتحوّل الصدمة الشخصيّة إلى ذاكرة غطاء للصدمة السابقة، الصدمة الوطنية عام ١٩٤٨. والمخرجة، التي أرادت الفيلم مرثية للقصص الشخصية التي تمّت التضحية بها على مذبح القضية الوطنية، تجد نفسها في النهاية تحوّل

الفيلم إلى قصيدة مديح للعمل الوطنيّ: «هاجر» تلخّص المخرجة، «تقاتل. كلّنا، أنا وأولادها، نقف أمامها لا حولَ لنا ولا قوّة. في الحين الذي نحاول فيه أن نتشبّه بها». في بداية الفيلم سخرت من صورة المرأة القروية التي تُحيي تراث الماضي الفلسطيني في لباسها وسلوكها. خلال الفيلم تُصْلِحُ هذه الشخصية ومعها ماضيها الذي تمثّله الطمأنينة، خرابها والصراع نحو إعادتها.

القصة الثانية، قصة رائدة التي تبحث عن أبيها، تنتهي بشكل أوضحَ وأدقّ، من خلال ادّعاءات البنت تجاه الغايات الوطنية لأبيها: «أنا أفهم بأن الهدفَ يُصبحُ لعنةً»، تقول لتيريز هلسة، الشريكة في اختطاف الطائرة، «أُريد أن أراه هُنا إلى جانبي... وأن أعيش حياةً طبيعيّةً. طالما ظلّ الهدف هكذا، سندفع الثمن. أن يكون أبي معي – هذا يساوي كلّ شيء». تيريز هي التي تجيب على ادعاءات البنت، حينما تقول لها بأنه يجب أن نحكم على الأب في سياق الصراع، آخذين بالاعتبار أهميّة العمل الذي قام به وكان له الفضل في إيصال الموضوع الفلسطيني إلى وعي العالم. يدعم الفيلم هذا الجواب العامّ والنهائيّ، جواب منحته والدتان: الوالدة الحقيقيّة والوالدة المُتَخَيَّلَة. تمّ استبدال قصة البحث عن الأب الذكوريّة الأوديبّية، كما في فيلم خليفي «عرس الجليل»، بقصص النساء؛ لكن النساء لا تجلب للفيلم مدىً آخر للحياة وللإمكانيّات، ولا حتى أي نوع من التساؤلات الوطنيّة، على سبيل المثال، التساؤل في موضوع قتل المدنيين كطريقة لتحقيق الأهداف الوطنيّة[١٥]. بدلاً من ذلك فإنهن يُصْلِحْنَ نفس الصراع الوطنيّ الذي يدور في العالم الذكوريّ. يمحو هذا الصراع تفاصيل الذاكرة الشخصيّة ويلائمها للذاكرة الوطنيّة، وهكذا يعود فقدان الأرض الوطنيّة ويتجلّى خلف الفقدان الشخصيّ، حتى الأكثر قربًا – فقدان العائلة الخاصّة[١٦].

مكانةٌ مزدوجةٌ أُخرى، كتلك الخاصة بالنساء، تُفردها السينما الفلسطينيّة للأطفال. من جهة فإن الأفلام تستخدم الأولاد «لتوزيع» القصّة الفلسطينيّة في الحياة المختلفة والمتنوّعة، وفي أحلام الطفولة المختلفة، والتي لا ترتبط بالضرورة بالقضيّة الوطنيّة[١٧]، وفي مجال اليوميّ الإنسانيّ، والشخصيّ (وبهذا يبنون مدماكًا آخرَ في القصّة الفلسطينيّة المتواصلة). من جهةٍ ثانيةٍ فإن الأولاد يتحوّلون من المراحل الأُولى للقصّة إلى رمز: هم الذين يحافظون على التاريخ كعمليّة نقل من جدٍ إلى حفيدٍ[١٨]، هم الذين يشكّلون شخصيّةً نهائيّةً لضحيّة بريئة، هم الذين يكشفون الماضي المأزوم بالرضّة ما وراء صعوبات الحاضر، ويجمعون مجدّدًا – الشخصيّ والوطنيّ[١٩].



مشاهدة أفلام السينما الفلسطينية الجديدة توضح كيف ولماذا تحوّل الأولاد من حقيقة إلى رمز، وكيف تحوّلت ذكرياتهم وأحلامهم الخاصّة إلى ذكرياتٍ وحلمٍ وطنيٍّ واحد. في فيلمها «زمن الأخبار» تحاول المخرجة عزّة الحسن أن تروي قصة حبّ بين زوجين جارين لها، لكنها تفشل لأن «بطلي» القصّة يتركان مدينة رام الله في أعقاب نشوب الانتفاضة الثانية. بعد مغادرة الجارين تصرّ المخرجة أن تواصل فيلمها وتختار موضوعًا آخر: مجموعة أطفال تجوب شوارع المدينة الفارغة. لا يمكّنها الأولاد من تبديل قصّة الكوارث بقصّة أمل فحسب وإنما يتيحون لها مواصلة التركيز على الزمن اليوميّ، الشخصيّ، أيضًا، الذي يتّصل الآن بالقصة الجماعية بشكل عميق. يبعثُ الأطفال فيها أيضًا ذلك الطموح الذي يرشدها أن تتمسّك بقصّتها، تمسّكًا سلبه منها الآخرون – الإسرائيليّون. من بين العديد من الأحلام التي يرويها الأطفال في الأفلام الفلسطينية، يتكرّر حلم يذكّر بحلم الأولاد في فيلم ميّ مصري «أطفال شاتيلا» (١٩٩٨): صنع فيلم، التمثيل فيه، أن تكون جزءًا من صناعة سينمائيّة. هذا حقًا «حلم أمريكيّ» يعكس الرغبة في الهروب من الواقع القاسي، لكنه أيضًا الحلم بأن يتمكّنوا من رواية قصّتهم.

لكن الواقع يشفط المخرجةَ إلى داخله، ومعها الأولاد والفيلمَ، حينما تتحوّل الكوارث والأحلام إلى كوابيس. الأولاد الذين يجوبون الشوارع يخرجون لإلقاء الحجارة في الحواجز؛ يذهبون للتجوّل في رام الله لكن الجولة تتحوّل إلى حدادٍ حينما تداهمهم صورة محمّد الدرّة[٢٠]؛ تذهب المخرجة لزيارتهم في المدرسة وتصطدم بكرسيّ فارغ: إنه كرسي نزار الذي قَتَلَتْهُ رصاصة «دمدم». وهكذا تتحوّل القصة اليوميّة التي رغبت المخرجة بإعلائها، إلى قصّة موتٍ وحدادٍ وكارثة، أي القصة التي حاولت أن تتجنّبها فاكتشفت ألاّ مفرّ منها. القصة التي تجمع تحت مصيرٍ واحدٍ مشتركٍ، كل المصائر المنفردة، وهي تحيي الماضي الذي حاولوا نسيانه[٢١].

رحلة في فضاء مغلق

يرتبطُ تقطُّع الزمن الفلسطيني في الأفلام بتقطُّع المدى الفلسطيني. منذ البداية، لم تحدِّد هذا المدى حدودٌ واضحةٌ، وكان مقسمًا إلى مناطق، وقرى، وحارات، عائلات وحمائل، من جهة، ومن جهة أُخرى تمَّ تعريفه على أنه قسمٌ من المدى العربي[٢٢]. منذ عام ٤٨ كانت الحدود التي حددته حدودًا رسمها آخرون وخلّفوا هُويةً منفصلةً داخلها وخارجها: في المناطق الإسرائيلية، في الضفَّة والقطاع، في الشرق الأوسط وفي الشّتَات في العالم. جزّأت

هذه الحدود الهوية الفلسطينية من جهة، وحبستها من جهة ثانية داخل مخيّمات لاجئين، فيما وراء الجدران وأبراج الحراسة، كما في أفلام مشهراوي(٢٣)، أو بين حقول الألغام، سيارات الجيب والجنود، كما في أفلام ميشيل خليفي(٢٤). في السنوات الأخيرة، كلّما تحولت مداخل الحواجز ونقاط الحراسة إلى تجربة يومية منهكة، كلما ازدادت الشوارع الالتفافية والمستوطنات العابرة لفضاءات الضفة الغربية، ومع دخول الجنود والدبابات إلى المدن، وإلى الشوارع والبيوت، ازدادت حدّة مشكلة الحدود في الوعي الفلسطيني(٢٥). وما كان من المفروض أن يشكّل هوية جماعيّة، (Kimmerling, 1989; Rogoff, 2000)، وكان من المفروض أن يتطوّر ويشكّل مكانًا للحوار بين الشعبين والثقافتين، فضاءً ثالثًا، أصبح مَعْلَمًا يمارسُ فيه الإسرائيلي هوية الفلسطيني كهويةٍ إما غير موجودةٍ أو مشطورةٍ أو مكسورة. دخلت الحدود إلى الفضائين الخاص والعام: إلى البيت، إلى المدينة، وإلى البيئة كلها، خَرَّبَت إمكانيّة الفصل بينهما من جهة، أو خلق انسيابٍ بينهما من جهةٍ ثانية، كما فعل ذلك خليفي في أفلامه. تحوّلت إلى ما يشبه جرح الجمهور الفلسطيني ليس فقط في أعقاب الانتفاضتين، وإنما أيضًا مع اتفاقات السلام التي هدّدت بقطع حدود حلم العودة من جهة، وتجزئة الحدود الداخلية وفضاءات الدولة الفلسطينية العتيدة إلى أجزاء ومقاطع.

إذًا، زادت الحدود والحواجز الصعاب على السينما الفلسطينية في سنوات الانتفاضتين، في بناء المدى المتناغم المتكامل. حقيقة أن جزءًا كبيرًا من المخرجين وُلدوا وترعرعوا في مخيمات اللاجئين أو في المهجر، تزيد من حدة هذه الصعاب. إجراءات هدم البيوت وتقليص الفضاءات التي وصفها علي نصّار ورشيد مشهراوي، تجر في بعض الأفلام الجديدة شبه فراغ مطلق: البيت مهدوم، الخارج مفقود وكل ما تبقّى هو نقطة الحد، الحاجز، الذي يمزّقُ الهوية والجغرافية إربًا إربًا. هذه هي الأفلام التي حظيت بلقب Roadblock Movies.

في فيلم هاني أبو أسعد «عرس رنا» (٢٠٠٢) نجد أن البيت هو المكان الذي هربت منه البطلة وتركته. تلقّت رنا إنذارًا من أبيها: إما أن تختار عريسًا ملائمًا من قائمةٍ حضّرها لها حتى الساعة الرابعة بعد الظهر، أو تسافر معه إلى مصر. تُرينا الصورة أن البطلة تعيش عمليًا في بيتٍ فخمٍ وجميلٍ، لكننا نراها طيلة الفيلم تهربُ من هذا البيت: بدايةً، حينما تخرج في الهزيع الأخير من الليل بحثًا عن حبيبها، ولاحقًا، حين يرتئي الأبُ الموافقة على الزواج، فتُرعبها فكرة أنها مقبلة على خطوة مصيرية، وتهرب إلى الصحراء. ونهايةً، حينما يضطرُّ جميع مدعوّي العرس لترك البيت والانتقال إلى الحاجز، حيث تتمّ المراسيم هناك. فقد البيت من ثباته كملجأٍ، ومكانٍ دافئٍ. أُعِدَّ العرس لتمكين رنا من بناء بيتٍ جديدٍ لها. لكن ظلّ التهديد المخيّم على البيت ينكشف حين تكون في بيت صديقتها، فترى عبر النافذة

جرّافة إسرائيليةً تهدم بيت الجيران. تعلّقُ على ذلك: « يهدمون بيتًا في اليوم الذي أعتزم فيه أن أبني بيتاً ».

مقابلَ البيتِ، يعرضُ الفيلمُ الفضاءات الخارجيّة، وذلك عَبْرَ رحلات البَطلَة. إنه عمليًا فيلم ترحال: بدايته في رحلة رنا بحثًا عن حبيبها، بعد ذلك رحلة الحبيبين في بحثهم عن المأذون الذي سيعقد قرانهما، ثم رحلة العودة إلى القدس، إلى الوالد، بغية إقناعه بالتصديق على الزواج. ظاهراً، فإن هذه الرحلات مثل رحلات سينمائيّة كثيرة يُراد لها أن تشير إلى التّرحال، والسيطرة على المكان، وخورطة المناظر وإيصال البطلة إلى هدف معيّن، خلاص أو رؤية جديدة[٢٦]. ولكن هذه الرحلات مثلها كمثل أفلام فلسطينية كثيرة، تمرّ عبر هجرٍ وهدمٍ، وتُختَم في نهاية الأمر بمكان واحدٍ ووحيدٍ – الحاجز. مدينة القدس التي تجوبها البطلة فجراً باحثة عن حبيبها، هي مدينة فارغة، مخيفة ومُهَدِّدة مثل مدن أفلام ميكائيل أنجلو أنطونيوني أو إينچمار بيرچمان[٢٧]. الأمكنة التي تمرّ منها وقت سفرها مع عريسها المستقبليّ هي أماكن مهدّمة – خرابات، كثبان رمليّة عالية، مكعّبات اسمنتية. تدور الرحلات فيما يشبه الدوائر. مثل فيلم آخر لهاني أبو أسعد، « فورد ترانزيت » (٢٠٠٢) ومثل فيلم صبحي الزّبيدي « عبور قلنديا » أو فيلم رشيد مشهراوي « تذكرة إلى القدس » (٢٠٠٢)، هنا أيضاً لا يوجد تناسب معقول بين الوقت المكرّس للسفر وبين الاقتراب من الهدف. يسافرون هنا مراراً إلى نفس الأمكنة المقفرة، والطرق الرمليّة الالتفافيّة وكثبان القمامة، ويعودون مراراً على نفس الأمكنة، ويعلّقون مرة تلو الأُخرى في نفس الطّرق بسبب ثقب في إطار السيارة، أو محرّك توقّف عن العمل، أو مجرّد أكوام من الحجارة تسدّ الطّريق. في جميع الحالات تكون نقطة نهاية الرحلة والتي هي أيضاً نقطة بدايتها ووسطها، هي الحاجز. يلتفّ الأبطال حوله (وأحياناً الكاميرا) في حلقات دون مخرج. ينتهي الفيلم عند حاجز الرام، الذي لا يُسْمَح للمأذون باجتيازه فيقوم بتزويج القرينين عليه.

هكذا هو المشهد من الخارج عندما لا يكون البيت ملجأ آمناً: مشهد خرابات. المكان المهمّ الوحيد في الفيلم هو الحاجز. يقطع الطريق بين الأحبّاء، يفصل بين أبناء العائلة الواحدة الذين من المفروض أن يلتقوا. يفصل بين أجزاء مدينة القدس، ويقسم حتى البيت إلى فضاءات منفصلة[٢٨].

هذه البنية المتميّزة بانعدام الفضاءات العامّة والخاصّة تميّز قسماً كبيراً من الأفلام الفلسطينيّة الجديدة. في فيلم عزّة الحسن « ٣ سم أقلّ » مثلاً تختفي الفضاءات والمشاهد الطبيعية تماماً. حتى عندما تتموضع عدسة كاميراتها في شرفة البطلة، هَاجَرْ، المشرفة على

منظر جبليّ وعر، فإنها لا تصوّر المنظر وإنّما تطلّ نتف منه عبرَ النافذة. حتى عندما تخرج الكاميرا إلى الخارج، إلى المدن والقرى، فإنها تُوَجَّهُ نحو الأسفل، أو تنغلق في أماكن مضغوطة تحجب النظر. المنظر الطبيعي الوحيد الظاهر في الفيلم، هو منظر البحر المصوّر من داخل سيّارة في (Traveling Shot) عندما تسافر بطلة أُخرى، هي رائدة، إلى حيفا. يشهد خطأ التّصوير على إشكاليّة المنظر في الفيلم: ترد مكان اللقطة التي يفترض أن ترينا السّيارة في طريقها من تل-أبيب شمالاً إلى حيفا، حيث يفترض أن يكون البحر على يسارها، اللقطة المصورة في طريق العودة، والسيارة متّجهةً من الشمال إلى الجنوب، والبحر عن يمينها[٢٩]. تركّزُ المخرجة، التي تجاهلت المناظر الطبيعية، على البيوت، وعلى ما يدور داخل الشقق، المطابخ، الصالونات، وشرفات بطلاتها. لكن البيوت لا تشكّل مكانًا بديلاً آمنًا للفضاء الخارجيّ: «هذا هو البيت»، تقول في بداية الفيلم عندما تدور عدستها بين الخرابات، «وهذه هي المحاولة للحفاظ على حياة طبيعيّة»، تواصل الحسن عندما تتوقّف مع عدستها عند جماعة أولاد يتجوّلون بين الخرابات نفسها. فيلمها يفتتح بهذه الخرابات وينتهي بها عندما تعود إلى شقّتها وتتجوّل في الغرف وتستكشف الدمار الذي أحدثه الجنود الذين اقتحموها. غياب الفضاءات ودمار البيت في بداية الفيلم وآخره يوضح بشكل رمزيٍ عدم إمكانيّة خلق الفيلم لفضاء متناغم متكامل وتورّطه مرارًا في الحواجز.

يركّز قسم من الأفلام الفلسطينيّة على ضياعٍ أُحاديّ، إما البيت أو الخارج. في أفلام مثل فيلم «توتّر» لرشيد مشهراوي (١٩٩٨) أو «يدٌ إلهيّة» لإيليّا سليمان يغيب البيت، أو يتحوّل إلى سجن ضيّق ومشقّق. ربما يتلخّص دمار البيت بالشكل الأكثر إيلامًا في فيلم نزار حسن «اجتياح» (٢٠٠٢)، يلعب الأولاد بين غرف شقّة لم تعد قائمةً، يجلس الزوج على الأرض في الطّابق الثاني في بيت تَهَدَّم، ستائر فاخرة ما تزال تتدلّى داخل غرفة تحوّلت إلى خرابة. إن ما يحدث الأثر القويّ لهذا الدمار في الفيلم، هو الاصطدام بين المباني الخَرِبَة وبين الحياة التي تصرّ على الاستمرار داخلها، وكأنّها ما تزال تحافظ على أساسها، كأن كل شيء يتواصل كعادته.

في فيلم أبو وائل «في انتظار صلاح الدين»، الفضاء الخارجيّ هو الذي تحوّل إلى سجنٍ ضيّقٍ ومشروخٍ. يمكن لهذا الفيلم أن يكون مثالاً يوضح كيف ترتبط الحياة اليوميّة التي توقّفت وعلقت، بالفضاء الذي حُجِبَ، وكيف يصعّد كلاهما معًا من الشعور القويّ باللا منفذ. الكاميرا مضغوطة في هذا الفيلم بين جدران مهدومة، تتأمّل الأبطال عبر العوائق، والأبوابَ المقفلة، والنوافذَ المسدودة، من زوايا غريبةٍ، غير مريحة للتأمّل، وفي وضوح (focus) عميقٍ يمكن عبره رؤية الفراغ أو الضغط المُهين للفضاءات المُصوَّرة. سدّ الفضاء،

مثل التواصل البطيء للضائقة، كما وُصفَت أعلاه، يُتَرجَم إلى لغة سينمائيّة أيضًا عبر بطء ورتابة الكاميرا، التي تتحرّك مثلاً مرةً تلو الأُخرى على طول الدور الطويل على باب مكتب الدّاخليّة في شارع ابن شدّاد، متباطئةً، دون حراكٍ، مُركّزةً على وجه الرجل الذي هُدِمَ بيته، أو على الرجل الجالس دون حراكٍ في مدخل مسرح «الحكواتي» منتظرًا انتهاء العرض. تتزايد رتابة الكاميرا بواسطة استخدام اللقطات الطويلة ورتابة حركة البشر.

تحاول السينما الفلسطينيّة، التي تصف مرةً تلو الأُخرى حالة الحصار، أن تخترقه أيضًا. يتمّ هذا الاختراق بواسطة تركيز النظر على التفاصيل المحبوسة داخل الفضاء، أو بواسطة تجنيد أفضل الألاعيب السينمائيّة للتملّص من الحدود الحابسة. في بعض الأحيان تنجح الأفلام في تخيّل فضاءٍ آخر، حرٍّ، وفي أحيانٍ أُخرى فإن اختراق الحدود مجدداً ينتج مناظر الماضي المثاليّ التي تجمّدت قبل ١٩٤٨ فتغطّي بذلك، كما في سينما سنوات السبعينيّات، اختلاف الألوان وتعدّد البدائل لقصّة ومستقبل مغايرين.

لا مدى في فيلم توفيق أبو وائل. ثَمّتَ رحلتان تدوران في الفيلم، في إحداها تُسْدَلُ ستائر السيّارة، فتُحْجَب الرؤية، والثانية تكون على طول سور مدينة القدس، رحلة في الظّلام، كل ما نراه خلالها هو قبّة الصخرة المضاءة. لكن الفيلم يخترق ضائقة الفضاءات المغلقة بواسطة الكاميرا التي تحتلّ المرتفعات. يحدث على طول الفيلم صراعٌ مبطّنٌ بين الفلسطينيّين والجنود الإسرائيليّين على السيطرة على المرتفعات. منذ البداية، يتواجد الإسرائيليّون فوق سور المدينة القديمة، فوق المسجد الأقصى، على ظهور الجياد، وأعلى من رؤوس الباعة في الشّارع وما إلى ذلك. تتواجد عدسة أبي وائل، كما الأبطال، في موقف متَدَنٍّ مقابلهم، لكنها لا تتنازل: ترتفع بـ(بـ Tilt Up) إلى رأس السور، تُخْفي الإسرائيليّين (بـDissolve) عبْرَ الكوّة المتواجدة في السور، تبتعد عنهم (بواسطة Zoom Out) وتلتقطهم من علٍ (بـLong Shot) حينما يكونون متقلّصين داخل المساحة، في فضاءات تَعُجُّ بالفلسطينيّين. الحركات المدهشة لعدسة الكاميرا تتجاوز نظرة الإسرائيليّين وتعرض ربما ما لا يرون. ترتفع نحو الأعلى، أعلى من رؤوس الإسرائيليّين، أو تنزل نحو الأسفل، إلى ما يتجاوز نقطة نظرهم، إلى جماهير المصلّين في المسجد الأقصى؛ تَعْبُر (بـTrack) من على أسراب الجنود لترتفع مرةً أُخرى إلى المسجد، إلى المُؤَذِّن وهكذا حتى القمر. هذه هي حركات واسعة، بطيئة، تستوعب السماء، وتدخل الديناميكيّة و«هواء الأعالي» لما كان رتيبًا، متقطّعًا ومسدودًا في حياة أبطال الفيلم.

كما فيلم أبي وائل، تُسيطر أفلام فلسطينيّة كثيرة على الأعالي لكي تسيطر من خلالها على الفضاءات المصادَرَة. طريقة التصوير هذه تسمح بالتقاط الإسرائيليّين والعرب معًا،

والجماهير في القدس وعلى الحواجز، وخلق الشعور بالضغط والاضطراب. كذلك تمكّن – في حالات كثيرة – المخرجينَ من التصوير في أماكن يمنع الجيش الإسرائيلي التصوير فيها. لكن لها وظيفة واضحة تتجاوز ذلك: «يتواجد اليهوديّ دومًا في الأمكنة العالية»، يقول صبحي الزّبيدي (في مقابلة خاصّة، رام الله، ٢٠٠٢)، «في مكان المُسَيْطِر. أقوم بخلق تدريج طبقيّ تُوصلنا من الأرض في الأسفل، إلى ما هو أعلى منها، وأعلى من الإسرائيليّ». «إذا أردت أن تملي واقعك فعليك أن تُصَوِّر من أعلى»، يوضح من جهته هاني أبو أسعد (في مقابلة شخصيّة، القدس، ٢٠٠٣)، «لا يمكنكَ أن تغيّر الواقع. يمكنك فقط أن تتعالى عليه. الـ (Crane) – التصوير بالرّافعة – يمكّنني من تخطّي الحدّ الذي أقرّه لي الضابط في الحاجز، ومن تصوير ما وراءه. بالأدوات السينمائيّة تجتاز الحدود».

في فيلم صبحي الزبيدي «ضوء آخر النفق»، يتمُّ قياس العلو بواسطة الحركة الثابتة لعدسة الكاميرا، شبه الاعتياديّة، من السجناء الذين يتمّ إجراء المقابلات معهم، ومن المظاهرات والتجمّعات، إلى الأعلى – إلى رؤوس الناس، الشرفات، السطوح، وإلى أعالٍ أكثر ارتفاعًا إلى السماء. حينما تدور هذه الحركة فوق رسومات بطوليّة، على نمط الواقعيّة الاشتراكيّة، فإنها تشير إلى أنّ الأمل، الذي يرفع الكاميرا إلى الأعلى، مرتبطٌ بالصراع. على سبيل المثال: تتحدّث إحدى السجينات في الفيلم عمّا خلّفته فيها السنوات الطويلة في السجن. تنتقل العدسة من وجهها إلى رسمٍ لرجل مفتول العضلات فترتفع بحركة (Tilt Up) على طول جسده، لتصل وجهه ويديه اللتان تتحرّران من القيود المُكَبِّلَة، ومن هناك أيضًا نحو الأعلى حيث قوس قزح في الغيوم. الرسم وحركة الكاميرا الرتيبة والساذجة بعض الشيء تنقل ما نقله الكثير من هذه الأفلام بطرق أُخرى: تعوّض عن الفضاءات المسدودة باختراق الأعالي.

كما استخدمت الكاميرا للتعويض عن سدّ الفضاء باحتلال الأعالي، تستخدم الحبكة في أفلام كثيرة، عن طريق خلق «جسور مفتوحة» تربط بين أجزاء البلاد، المنفى والشّتات. فيلم «في انتظار صلاح الدّين» خَلَقَ جسورًا كهذه بواسطة القصص المتوازية، التي تَصِفُ نفس الضائقة والمعاناة، وبواسطة تحيّات الأقارب المنفيّين في أنحاء العالم، الذين يتّصل أحدهم بالآخر عن طريق الإذاعة، حيث تنعدم وسائل الاتّصال الأُخرى. في أوّل الفيلم، ثَمّتَ باروديا (تَهَكُّم) على الصّياغة الدارجة في اتّصالاتٍ خاطفةٍ كهذه، والتي أُعِدَّت لتهدئة المتلقّي، هناك بعيدًا، في طرف الخطّ («وضعنا مذهل، فحم النرجيلة ممتاز، الشيش بيش رائع، مَرَّت حرب الـ ٦٧ ولم يكن وضعنا أبدًا أفضل من ذلك، القمر في سمائنا ما زال دائريًا ومكتملاً») لكن الفيلم ينتهي بنَبْرَةٍ جديَّةٍ وغير تهكّمية: «فقدنا الاحترام،

البيوت، الأولاد، لكننا ما زلنا نُجري الاتصالات، تبعث فاطمة بتحياتها لأخيها». لكن توزيع التحيّات هذا يربط بين المسافات ويحوّل القصص المنفردة التي طَرَحَها الفيلم إلى قصّة واحدة، لأُمّة واحدة. يتمّ هذا الاتّحاد بواسطة الراديو، بواسطة المقابلات بين المصائر المختلفة في المقاطع المختلفة، بواسطة حركة العدسة نحو الأعلى وتركيزها على الرمز المُوَحِّد – المسجد الأقصى – الذي يظهر بين فصول الفيلم ويصل أحدها بالآخر. هذا الرمز كما سيتضح فيما يلي، هو الذي يمثّل الكمال المفقود، ويصادره من الزمن التابع له، قبل ١٩٤٨، ويحوّله إلى شيء ما فوق زمنيّ.

إذًا، تطغى الوحدة هنا على الانفصال، ويبدّل الأملُ الضائقةَ، كما تبدّل الحركةُ الفعّالةُ لعدسة الكاميرا الثباتَ السلبي للأبطال. هذه هي الوحدة والأمل والديناميكيّة المبنيّة كلّها بوسائط سينمائيّة.

فيلم ميّ مصري «حدود الحلم والخوف» (أحلام المنفى) (٢٠٠١)، يبني هذه الوحدة من داخل المشهد الطبيعي الجريح، بواسطة الحبكة، التي تبدّل الجغرافيا التي يعيشها اللاجئون بين المخيّمات، بعيداً عن بلادهم، بخارطة خياليّة لبلادٍ كبيرةٍ وكاملة. يتتبّع الفيلم حياة الأولاد في مخيّمَي لاجئين مختلفَين، في شاتيلا في لبنان وفي الدهيّشة في الضفّة الغربيّة. الجغرافيا التي نتلقّاها هنا، والموصوفة على أنها جغرافيا انفصال ومنفى، حدّدها الإسرائيليّون نتيجة لحرب ١٩٤٨. إذاً يُفتَتَح الفيلم بالأسهم المشيرة إلى مسارات الهرب من فلسطين شمالاً نحو شاتيلا من جهةٍ، وإلى الضفّة الغربيّة نحو الدهيشة من جهة ثانية. لكن حبكة الفيلم، التي تَتَتَبّع حياة أطفال المخيّمات اليوميّة، تضع نصبها هدفاً آخر هو تصميم خارطة جديدة، خارطة تربط وتجسر بين المسافات الجغرافيّة القائمة، وتبني المجتمع الفلسطينيّ المُتَخيَّل، حسب تعريف بنديكت أندرسون (٢٠٠٠). تُرْسَمُ هذه الخارطة في البداية بواسطة مسارات الرسائل المتنقلة بين المخيّمين والتي تربط بين قصص الأطفال في المكانين، وبواسطة أفلام الڤيديو التي يتبادلونها، وبواسطة قصص الحبّ المنسوجة بينهم، وحتى بواسطة رمز الطيور الحرّة المحلّقة بين المكانين. بعد ذلك تقوم هذه الخارطة بربط جغرافيّ وطيد أكثر بين الأمكنة، وذلك عن طريق لقاءٍ يقوم به الأطفال من المخيّمين، على طَرَفَي الحدود اللبنانية الإسرائيلية. فيما بعد يُدْمَغُ التاريخ داخل هذه الخارطة الجغرافيّة، حين تذهب طفلة من مخيم الدهيّشة لزيارة صفّوريّة، تلك القرية التي نزحت منها عائلة الطفلة الأُخرى إلى شاتيلا، وتبعث إليها من هناك بكيس من التّراب. في النهاية، يصادق الأطفال على الخارطة الموحّدة الجديدة عندما يرسمون الخارطة التي رُسِمَت في البداية، لكن الأسهم الآن تشير نحو الاتجاه المعكوس: من المنافي، إلى المركز، إلى الأرض



التي تُركَت. للخارطة الجديدة عدة معانٍ مهمّة بالنسبة للأطفال، أبطال الفيلم. تُخرِجهم من «أقفاص» المخيّمات الضيّقة والمضغوطة إلى الفضاءات وإلى فضاءات البلاد المتروكة، حيث تُدْخِل الديناميكيّة إلى الوجود الرتيب، وتخلق تجانساً متناغماً، كاملاً، في المناطق المقسَّمة بين الأُمم المختلفة وبين المحتلِّين (اسم فاعل) والمحتلَّين (اسم مفعول). تعيد من جديد تركيب «بازل» (puzzle) كان قد انفرط إلى مركّباته[٣٠] وخلال ذلك تقوم ببناء جنة عدن المفقودة التي بُنِيَت في أفلام أكثر قِدَماً.

فيلم أحمد حبش «خسوف القمر» (٢٠٠١) الذي يجمع بوَصْلاتٍ مكشوفةٍ وغليظةٍ القصص الشخصيّة المختلفة في قصة جماعيّةٍ، يظهر بشكلٍ بسيطٍ وواضحٍ كيف أن الموازاة بين الحبكات المختلفة، التي تدور في الأماكن المختلفة، يخلق وحدةً وطنيةً في فضاءٍ وطني واحدٍ كبيرٍ. الفيلم أقرب لأفلام الطلاب أكثر من كونه فيلماً متبلوراً، لكن لهذا السبب بالذات يسهل تشخيص مكوّنات السينما الجديدة فيه. الفيلم مبنيّ كعقد حباتُه من القصص المنفردة: صديقان يتسكّعان بسيارتهما في المدينة، طبيب أسنان يقتلع سنّاً لصبيٍّ، زوجان يحاولان الهجرةَ لكي يولد ابنهما في بلدٍ أُخرى، سجين يُعَذَّب في السجن، شابّة تكتشف بأن والديها ينويان تزويجها من شخصٍ كبير في السنّ، وهكذا. يلخّص الفيلم، وإن كان بشكل يعوزه النضوج، عدداً من الخطوات التي تبلورت في السينما الجديدة: يتداول الأحداث الشخصيّة للحياة اليوميّة، الفواجع الصغيرة التي تحدث بين الفواجع الوطنيّة الكبيرة أو مستقلة عنها. الفيلم غير حريص على إظهار قمم الأحداث على الشاشة (العرس، الولادة، الأسر، الموت) لكنه يأتي بما سبقها (مثل التحضيرات للرحلة) أو ما جاء في أعقابها (الرجل في السجن، صورة شهيد على الجدار، هو أحد الصديقين الذين اعتادوا على التسكُّع بسيارتهما في المدينة). الوصل بين القصص الشخصية والقصة الوطنية أكثر حدّةً في هذا الفيلم منه في الأفلام الأُخرى. في بعض الحالات يتمّ ذلك بشكل مكشوف، مثل مشاهد الرجل المختلّ عقلياً يتحدّث مع تماثيل الأُسود الحجريّة في رام الله ويدعوها لأن تتحرّك وتعمل شيئاً، أو مثل مشاهد الصبي الذي يصعد التلة ليرمي بضرسه المخلوع في الشمس جلباً للسعادة. في حالات أُخرى يكونُ توحيد القصص الشخصية المنفصلة في رسالةٍ وطنيةٍ واحدةٍ مشتركةٍ بواسطة المطابقات المكشوفة: مشاعر الضائقة والألم – المبالغ فيها – تتشابه في تعابير الوجوه، تعكس المعاناة والألم، المُشترَكَين لكل الأبطال، سواء الذين يعانون لأسباب وطنيّة، كالسجين، أو الذين يعانون لأسباب شّخصيّة، وتنتهي بصرخةٍ واحدةٍ قويّةٍ تعبر كافة المقاطع. فيلم كهذا، يُبْرِزُ جيداً ما يحدثُ في السينما الجديدة: استعمال التطابقات والموتيفات المتكرّرة، للانتقال

وقتَ الضّائقة من القصّة الشخصيّة واليوميّة، إلى القصّة الوطنيّة التي تملأ المدى الواحد الكبير.

تحاول الأفلام إذن بجميع الوسائل أن تتغلّب على التفكُّك والانقسام، وأن تَسْتَرِدَّ الحدود وتبني المدى الوطني والهويّة الوطنيّة الموحّدين. ومن موقع التجزئة والانفصال تحاول أن تنطلق لبلورة مجتمعٍ واحدٍ ومدى واحد. في زمان وصل فيه تقسيم المدى الفلسطيني وتفكيكه ذروته، تحرص أفلام كثيرة ألاّ تساهم في هذا التفكُّك، بل أن تبحث عن الاكتمال المفقود هو الآخر.

في أفلامٍ كثيرةٍ يتمّ التعبير عن تجربة غياب المدى بالذات عن طريق القبول بالتقلُّص والانحسار و « تصغير الإطار »[٣١]. التقوقع في داخل الفرد الواحد، المنعزل، وتحويله إلى رمزٍ للكمال كلّه، ذلك الكمال الذي يُستدعى بكليته من الماضي الغائب. يبدو وكأنّ هذه الأفلام تجد صعوبة في أن تصفَ المدى الكامل والواقعيّ عندما تأخذ الأرض في التجزّؤ ما بين المستوطنات، والقوّات العسكريّة، والجدران والحواجز[٣٢]، وتبهت صورتها في الذاكرة أو تبدو غريبةً أصلاً لمن لم يترعرع فيها. وعليه فإنهم يتوجّهون نحو الرمز، الذي يستعيد لهم من الماضي، الكمال الذي لا يمكن إدراكه، الكمال الذي لا قرين له في الواقع الآنيّ. هكذا بالضبط يصفه أنطون شمّاس (٢٠٠٢:١١٤) : « بالنسبة لجدة أ، لاجئةٌ عجوز من لبنان، فإن فلسطين ليست أكثرَ من شجرةِ ليمونٍ في السّاحة الخلفيّة في البيت الذي تركته في يافا ».

وعليه فإنّ الأفلام الآن تُركّزُ بدلاً من الأرض التي كان شجر الزيتون جزءاً منها في أفلام نصّار وخليفي، على شجر الزيتون نفسه، وأوراق التين أو ثمر الليمون. في الوقت الذي تنعدمُ إمكانية التجوُّل في المدى الواسع فإن الأفلام تقصر نفسها على الشّارع، الدكّان، أو البيت. ولكن حتى هنا، في البيت، يتقلّص المدى: بدلاً من تصوير كلّ المبنى، فإن الأفلام تتوقّف عند القنطرة، والحائط الحجريّ، وقضبان حديديّة لشُبّاك، مائدة الطعام المشتركة، أو عند طبق من الأطباق فقط. هذه التفاصيل هي الجوهر الملموس، الأصيل، والخاصّ، التي تتمسّك بها الأفلام كجزءٍ من الكامل، من المُجْمَل. ذلك يشهد على ضرورة « الالتصاق بالملموس والقائم في عالم مُتَملِّص » وفي واقعٍ مجزأ (McKean Parmenter, 1994:74). ولكن عندما يتحوّل المُجْمَل إلى مجهولٍ، غير مدركٍ[٣٣] فإنهم يتحوّلون من الجوهر الماديّ إلى رموز تمثّل ما هو غير موجود[٣٤] – كل الوطن، فضاءاته، ماضيه ومستقبله. المسجد الأقصى هو الذي يرمز الآن إلى هذه الفضاءات. أمّا التواصل، الذكريات، الأحلام، الصراع المشترك، والحياة الخاصّة، فيجسّدها الأطفال لأنها تجتمع في حياتهم. السكينة التي سبقت

الدمار تجسّدها أوراق التين[٣٥] أو حقل خشخاش[٣٦]، الأمل تجسّده براعم زهور على خلفيّة السماء[٣٧]، والبعث من الموت تمثّله زهرةٌ على قبرٍ[٣٨].

عندما يتحوّل الوطن أكثر فأكثر إلى وطن غير مرئيٍّ، يُستَعانُ بالمجاز والخيال لاستحضاره. وتزداد فعلاً قوّة هذه المجازات أمام خطر الضّياعِ فيزدادُ المعنى الرمزيّ لشجرة الزّيتون والمسجد والحائط الحجريّ أو الطفل الحيّ قوةً أمام مناظر أشجار الزيتون المقلوعة، والبيوت المهدّمة، والأحجار المفتّتة، أو الأطفال الموتى[٣٩]. يندمج الآن الموت، والاجتثاث، والخراب داخل المشهد الواقعيّ الذي يُحيِي الكمالَ السابق، الذي من المفروض أن يتغلّب على جميعها مستقبلاً.

يشهدُ طبعًا هذا التقلُّص إلى التفاصيل على حاجة المخرجين الشباب لإيجادِ طرق تعبيرٍ جديدة تختلفُ عن تلك التي تبلورت في أعقاب أفلام ميشيل خليفي. لكن عمليًا، التمرّد ضدّ «الآباء» السينمائيين والبحث عن طرق تعبير جديدة تتلاءَم والواقع الجديد، يُعيدُ السينما الجديدة إلى الشّعر والأدب الفلسطينيّ اللذين مالا إلى استعمال التفاصيل «كرمز للهويّة، والأمن، والمعارضة» (McKean Parmenter, 1994:74) والتباطؤ عند تفاصيل البيت: باب أو مفتاح (درويش، ١٩٧٨) بدلاً من البيت، أو الفضاء كلّه.

يمكن لفيلم ندى اليسير «أربع أغانٍ لفلسطين» (٢٠٠١)، أن يُوضِحَ كيف ولماذا تمّ استبدال البيت المهدَّد والمهدّم بأجزائه: بلاط قديم، رسومات على السقف، حيطان مشقّقة، شبابيك، قناطر، قضبان، أبواب حديديّة وخشبيّة، أُصص فخّاريّة[٤٠]. الفيلم يدور حول امرأة، لا تنبس ببنت شفة، في أثناء قيامها بأعمال المنزل. في الخارج، تجري أحداث الانتفاضة، تصل أصداؤها إلى الداخل عن طريق جهاز التلفزيون، ولكن الداخل يبدو معزولاً ومَحْميًا من كل هذا. بالرغم من ذلك يتسرّب الخوف من الخارج إلى الداخل مرارًا، كما في فيلم «درب التبّانات» (١٩٩٧)، ولكن هذه المرة بأشكال رمزية: المرأة تُحدّق في السقف، والسقف يدلفُ، الحيطان متشقّقة، الشّباك مكسور، المرأة تُرضِع طفلها والمظاهرات تطلّ من التلفاز، ورجال يركضون بالحمّالات، وأطفال يرشقون الحجارة. تنظر في المرآة وتشاهد من خلالها مظاهرات ومقابر. يستبدل الفيلم في أثناء ذلك رموزَ الواقع المهدّم والمجزّأ برموز كمال الماضي، والحاضر والمستقبل. تقوم المرأة بفعّاليات بسيطة، وكل واحدة منها تملأ الشاشة سائلاً سميكًا: سائلاً أحمرَ مع تقطيع حبّة بندورة، سائلاً أسودَ بعد تجميل العينين، سائلاً أخضرَ بعد تسخين الشاي، وسائلاً أبيض بعد الرضاعة. كما في أفلام كثيرة غيره، تمثّل التفاصيل، هنا، الكلَّ الكاملَ، لكن هذا الكامل ليس الواقع الذي استخرج منه، وإنما كمال رعويّ، يوحّد الحاضر، والماضي والمستقبل، وهو مجسَّد

باللون الأبيض الذي يمثّلُ الأملَ وهو أيضًا أحد ألوان العلم الفلسطيني، وبألوان العلم الفلسطينيّ الأُخرى الثلاثة، الأحمر، الأسود والأخضر.

بينما البيت مُمَثَّلٌ بأجزائه، فإن المدى مُمَثَّل الآن بتفاصيل من داخله. مثلاً، بشجرة الزيتون التي استُخدِمت ولا زالت تُستخدَم منذ سنوات كرمز «للأصل، الهويّة والمقاومة» (McKean Parmenter, 1994:74)، وقد ظهرت، كما ذكرنا مراراً وتكراراً في السينما، حتى استُهلكَت نهائيًا حين بيعَت وقتَ الانتفاضة الثانية كحلية فضية أو ذهبية، لكنها تعود وتظهر في وظائفها المعروفة في فيلم ليانة بدر، «زيتونات» (٢٠٠٢).

ينسجُ «زيتونات» حولَ أشجار الزيتون أربع قصصٍ عن البيت والمنفى. قصة رسّامة نُفيت من البلاد في طفولتها وتعود إليها لترسم أشجار الزيتون التي تنبت فيها، وحكاية امرأة تعيش في بيتٍ حجريٍ كبيرٍ محاطٍ بحديقةٍ فيها شجرتا زيتون وهي تخاف على مصيره ومصيريهما. وحكاية قرويين يقطفون الزيتون من أشجار قليلة بقيت بحوزتهم بعد مصادرات الأرض. وقصة قرويين قطع المستوطنون أشجار زيتونهم. ظاهراً تبني القصص المختلفة تنوعًا اجتماعيًا معيّنًا، كما في فيلم خليفي، «الذاكرة الخصبة»، وتفرش أمام المشاهد الحياة الواقعيّة لبعض الأبطال على الأقل، الذين يعتاشون من محصول أشجارهم. لكن الفيلم لا يتعامل مع هذا التنوّع الواقعيّ وإنّما مع القصّة المشتركة المجسّدة في الزيتون، كشجرة حقيقيّة تُستَخدم كرمزٍ للوطن أجمع، لأرضه، لتقاليده الزراعيّة، لمستقبلها، رمز تزداد وظيفته قوةً كلما تعاظم التهديد على كل هذه. يتمُّ دمج صور الزيتون بتنويعاته المختلفة المتبدّلة في المونتاج والصّور الممزوجة، هذه الرموز: الزيتون القديم، النازف، الزيتون الجديد الذي زُرِعَ لتوّه، الزيتون المبتور الذي جدعه الإسرائيليّون، الزيتون المرسوم كحلم الوطن الضائع، الزيتون كبطاقة بريديّة، والزيتون كأصل الحياة لأُولئك القاطنين في أرضهم. مثل قناطر البيت وبلاط أرضيّته، فإن الزيتون هو الشيء الذي يوحّد الجميع، كرمزٍ للوطن المُشتَهى والضائع، ماضيه ومستقبله، ذكرياته وأحلامه، التهديد المحدق به والتغلُّب على هذا التهديد. الزيتون الآن رمزٌ لم يعد «يرمزُ» إلى الواقع القائم، بل هو الذي يجسر المسافات والفروقات التي غزلها الفيلم ما بين أُولئك الذين يظهرون فيه وبين مناطق الحياة المختلفة، ويشوّشها. تختفي الفروقات بين النساء والرجال البالغين والصغار لأنهم مجنّدون جميعًا في صراعٍ قوميٍ مُجسَّدٍ بالزيتون. تمتزجُ التجربة الفردية بالتجربة القومية عندما يصبح الشاغل الوحيد الذي يتعامل معه أُولئك الذين في الفيلم، هو الزيتون، بكل معانيه الرمزيّة المتنوّعة(٤١).

تحوّلت الرموز التي تمثّل الفضاء الكامل في أفلام كثيرة إلى محاور تُحرّك الحدث. تبدأ

هذه الأفلام بسيارات تتعطّل، تتوقّف، تفقد اتجاهها أو تتورّط في الحواجز[٤٢] ينتهي بطائرات ورقيّة، أعلام، عصافير أو خيول تقطع الحدود وتصل إلى فضاءات وارتفاعات[٤٣]، وبهذا تدلّ على قوة الخيال، الحلم، والحنين لإعادة فتح ما سبق أن سدّ.

يتلخّص الفرق بين إدراك المدى والملموس في أفلام خليفي، وبين إدراكهما في أفلام السينما الحديثة بقدرٍ كبيرٍ في موضوع الرموز. في فيلم ميشيل خليفي « حكاية الجواهر الثلاث » (١٩٩٤) كان العصفور (الحسُّون) في السماء جزءًا من عالمٍ شاعريٍ مُحَرَّرٍ يحنّ إليه البطل الطفل. شملت وظيفة العصفور الرمزيّة القصة الوطنية والكونية ومُوِّهت بالتفاصيل الواقعية للعناية به، صيدَه، والإمساكَ به. بشكلٍ مشابهٍ، شكّلت الفرس الهاربة إلى الحقول في فيلم « عرس الجليل »، رمزًا مركّبًا لعالم نسوّي، لحنينٍ وذكريات قوميّةٍ، لأشواق إنسانيّة عامّة، وشكّلت أيضًا جزءًا من قصّة ذاتية عائليّة. هكذا، تم تحميل العصفورُ والخيلُ معانٍ كثيرةٍ ومتناقضةٍ، أَوْدَت بالأفلام إلى واقع الحياة، وإلى هوية وذاكرة الأبطال الفرديين للشعب الفلسطيني، ولكل من لا ينتمي لهذا الشعب[٤٤].

عامّةً، حتى وإن ركّزت كاميرا خليفي على التفاصيل المجازية (الأليغوريّة) داخل الصورة، إلا أنها دمجتها في فضاء الأرض، القرية والبيت. بذلك، بَنَت أفلام خليفي تواصلاً فضائيًا معيّنًا يحوي بداخله الحاضر، والماضي المشتهى، والمكان المجزّأ والمنفصل، والكمال الغائب.

تعطي السينما الجديدة مكانًا خاصًا للتفاصيل التي تمثّل الفضاءات، وتجرّدها من حقيقتها، وَتَهَبُهَا صفةً مجازيةً (أليغورية) واضحةً. مشاهد مثل الحصان الراكض في فيلم « ضوء آخر النفق » أو فيلم « تذكرة إلى القدس »، العصفور في السماء في فيلم « حدود الحلم والخوف » أو في فيلم « فدوى »، لا تتحقّق في سياقات فعليّة، لا تمثّل مدى من المعاني، إنها تشير فقط إلى المشاعر الوطنيّة: الحريّة، والفضاءات، والحركة، والصلة مع الأرض، أي كل المركّبات المنسوبة إلى الماضي العريق المُطَالَب بالحلول محلَّ الحاضر المعطوب.

يُفضي البحث عما يجسّد كمال الوطن والبيت والفضاء، بأفلام كثيرة إلى المسجد الأقصى، على أنه مركز ثِقَل الواقع بأجمعه. يتمّ استخدام الأقصى كأيقونة مقدّسة كما جاء على لسان نفيسي (Naficy, 2001)، وذلك في شكله الحقيقيّ، في صوره المعلّقة على الحائط أو في الأصوات الصادرة عنه أيضًا، التي يسمعها الأبطال حتى وهم يتجوّلون بين كثبان القمامة في التفافات الحواجز[٤٥]. وجود المسجد كمركز جغرافيّ (في قلب البلاد)، وسينمائي (في مركز الكادر)، ومكانه السامي (الذي تبرزه الكاميرا إذ تصوّره في

حركات تصعد نحو الأعلى)، وسيطرته على الموسيقى التصويريّة (بنداء المؤذّن الذي يُسكتُ باقي الأصوات)، كل هذه تمكّن المسجد من إشغال المكان الذي أشغلته سابقًا تفاصيل المدى، والبيت، والأشجار، والحقول، وحركات الكاميرا المرتحلة (traveling) للسيطرة عليها. يأتي المسجد بديلاً لكل ما رَمَزَ للشعب الفلسطيني، ووَحَّدَه بالمدى ورفع له رعوية الماضي كاملةً في الحاضر. هذا البديل مُصَمَّم في معظم الحالات من قبل مخرجين علمانيين تبنّوا وجهة النظر الدينيّة الآخذة بالانتشار في المجتمع الفلسطينيّ.

إذاً، التفصيل الواحد الخاصّ الذي يمكن تأمله ولمسه والإحساس به، خُصِّصَ للحفاظ على المدى كاملاً وبداخله ذاكرة الماضي المتلاشية وواقع الحاضر المهدَّد. لكن المعنى الأليغوري الوطنيّ الذي يتمُّ شحنه به، يلغي عمليًا صلته بالحقيقي، الملموس، الذي كان يفترض أن يمثّله. كما يُعبِّر عن ذلك رجا شحادة (Shehada, 2003): وجدتُ نفسي أنظرُ إلى شجرة زيتون، وفي الوقت الذي أنظر فيه إليها تتحوّل هي نفسها نصب عينيّ إلى رمزٍ لكفاحنا، وللضياع. وفي هذه اللحظة تنخطفُ الشجرة، وفي مكانها يظلّ فضاء فارغ في داخله يسري غضب وألم»(٤٦).

تمّ تبنّي قسم من الرموز التي أنتَجتها الثقافة الفلسطينية على أيدي شبكات تلفزيون في العالم، واستُخْدِمَتْ مقرونةً بصور المقاتلين، وأطفال الحجارة، والبيوت المُهدومَة – كمجازات تلخصّ الهوية والتاريخ الفلسطينيين، وخلال ذلك يتمّ «تقليصها» وتغييبها، كما يقول إدوارد سعيد (Said & Mohr, 1999:4)(٤٧). ارتبطت الرموز التي نشأت في المجتمع الفلسطيني نفسه بالرموز التي أنشأها الغرب تجاه المجتمع الفلسطينيّ، ومعاً ساهمت في مصادرة حقيقة الكيان الفلسطينيّ. عمليّة مصادرة الحقيقة هذه، يلخّصها إيلي صنبر على النحو التالي: «في البداية، كانت ثمة حاجة لتحفروا تعابيرنا في نظرتكم، كي لا تتمكّنوا من نسيان وجوهنا، وعدم تجعيدها وتحقيرها» (Sanbar, 1997:26). لكن ما حَدَثَ هو أن الوجه أصبح استعارَةً، «لحظة إمساكه يختفي الوجه، وبسرعة كبيرة تتحوّل صورة الفدائيين إلى تجريد: لقد أخفت صورة المجتمع الذي يقف من ورائها. بعد أن كانوا جماعات لاجئين، يرونهم الآن؛ وأخيراً، مقاتلين مسلّحين. لكن من هو ذلك الذي يختفى وراء الكوفية... مرةً أُخرى، حاولَ المتنافسون الذين فشلوا في إرسال الفلسطينيين إلى العَدَم حبسَهم في تجريدٍ جديدٍ: تجريد الإنسان المقنّع، الإرهابيّ صاحب البندقيّة» (المصدر السابق، من ٢٦–٢٧). كما ذكرنا فقد ساهم الفلسطينيون أنفسهم في تكوين هذا التجريد.

السؤال الآن هو: كيف تُحْكَى قصة الفلسطينيين، بينما الأدوات المتوفّرة هي مجموعة

من الاستعارات التي تمّ تجميد المجتمع الفلسطيني فيها على يد الغرب، ومجموعة من الرموز التي يبلور المجتمع الفلسطيني وحدته وحكايته بواسطتها. سيكون هذا نوع من «الخطاب الأوتوماتيكي»، كما يعرّفه خليفي (Khleifi, 1997)، لغة استعارات «جاهزة للتقديم»؛ أو كما يطرح إيليا سليمان السؤال في فيلمه «الحلم العربي» (١٩٩٨): «كيف يمكن إنتاج فيلم وبين يديك شخصيّتان فقط: المعتدي والضحيّة».

أثبت إيليا سليمان في أفلامه أن الأمر ممكن. ولكن من أجل تحقيقه حوّل السؤال نفسه إلى موضوع أفلامه – التأمُّل في الاستعارات والرموز المنهكة، كشف البعد الذي حدث بين الرمز والحقيقة، بين الدالّ والمدلول، وتغريب التفاصيل التي أُسْتُنْفِذَت، وبذلك – تجديد معناها.

يحدث هذا التغريب أيضًا في أفلام فلسطينيّة أُخرى. يصوّر فيلم نزار حسن «اجتياح» الدمار في مخيّم اللاجئين في جنين بعد توغُّل جيش الدفاع فيه في شهر نيسان / أپريل ٢٠٠٢. تبدو صور المخيّم كصور الدمار الكثيرة التي تكتظُّ بها السينما الفلسطينيّة وشبكات التلفزيون، حتى تحوّلت إلى استعارة مُسْتَهلكة. يُكثِر الفيلم من استعمال الرموز التي تداولتها السينما الفلسطينية حتى الاهتراء: سوسنة على شاهد قبر، لقطة مقرّبة لورقة تين بجانب بيت مهدوم، مقاتل مع بندقيّة، صورة طفل كنهاية متفائلة للفيلم، المقاتل – الميّت – الشهيد، إلخ. لكن سينما نزار حسن تُحْدِثُ تغريبًا في هذه الاستعارات والرموز المنهكة عندما تتوقّف عند تفاصيل بقيت من حياة المخيّم، ولا تمثّل شيئًا. مثلاً، في مقابلة أعدّها المخرج مع امرأة قُتِلَ خطيبها في أثناء الاجتياح، فإنه لا يقف عند استعارات الموت وضياع الأمل وإنما يصرّ بالذات على سماع تفاصيل حياتهما الصغيرة: ماذا كان لون طقم الصالون الذي أرادا تأثيث شقّتهما به؟ كيف كان المطبخ الذي خططاه؟ أيضًا حين يقف الفيلم عند مناظر وتفاصيل قد تحوّلت إلى استعارات مستهلكة فإنه يفعل ذلك بطريقة غير مستهلكة. مثلاً، تُعْرَضُ مناظر الدّمار منذ البداية كصور تلڤزيونيّة يشاهدها المخرج وسائق البلدوزر الذي يجري معه المقابلة. ينشأ بذلك بُعْدٌ بين المناظر المرعبة وبين عين المتأمّل الناظر إليها من وراء شاشات الخيال، ومن خلال الوسطاء أصحاب المواقف المختلفة والمتناقضة حيال المعروض: المخرج وسائق البلدوزر. ينشأ هذا البُعْدُ أيضًا عندما يغرقنا سائق البلدوزر (في أعقاب أسئلة حسن) على خلفيّة مشاهد القبور بتفاصيلَ بشأن مبنى الآلة (الجرافة التي تسبّبت في موت أُولئك المسجيين في قبورهم الجماعية الظاهرة الآن على الشاشة)، وقوّتها، وحجمها، وقدراتها. ما يعيد للصورة المستنفذة عظمتها وقوتها بشكل مذهل هي التفاصيل الصغيرة التي تبدو غير ذات صلة. ينشأ هذا التأثير في الفيلم أيضًا عن طريق

مبناه «البوليسيّ»، الذي يترك إيضاح الأُمور حتى نهاية المشهد أو الحدث فقط: حقيقة أن خطيب الفتاة الشابة قد قُتِلَ، أعمال الحفر الطويلة هي في الواقع حفر قبور، أو أن الطفل المتجوّل في شوارع المخيّم هو طفل تيَتَّم في الاجتياح. يستخدم حسن في بعض هذه الحالات وغيرها رموزاً قد تم تثبيتها في السينما الفلسطينيّة، لكن يتم إدخال هذه الرموز في قوالب سينمائيّة وسياقات تُوجِبُ النظر فيها من جديد، كتفاصيل صعبة ومؤلمة في واقع ملموس. إنه واقع حاضر بكل تعقيداته، ومع ذلك يُشكّلُ ستاراً يُخفي وراءه واقع الماضي، ورضّة الماضي. وبهذا ينشأ تواصل بين الواقعين، مما يمكّن من الوقوف أمام صدمات الماضي والحاضر ومجابهتها.

يُدْخِلُ فيلم نبيلة ارشيد «وكالة سفر» (٢٠٠١) التغريب على المجازات المُسْتَهْلَكة بطريقة مختلفة. الفيلم مصوَّر بكاميرا قديمة، ٨ ملم، ويبدو بهذا كتوثيق أصيل لماضي البلاد، بما في ذلك تفاصيل الحياة داخلها: عتبة دار. شخص يصلّي. أولاد يستحمّون في بركة الساخنة (قرب بيسان). هذا التوثيق مُرفَق بتعليق صوتي باللغة الإنجليزيّة هدفه «بيع» الأرض المقدسة للسيّاح، بصيغة استشراقيّة معروفة، «جنة عدن في الشرق»، «البلاد المقدسة لكافة الديانات»، إلخ. تظهر المفارقة في هذا النّص السّياحيّ دوماً، وتصبح لاذعةً بشكلٍ كبيرٍ في النهاية، عندما يعلو الدخانُ المنظرَ، ويَخْتَتِم التعليق بالجملة: «في جنّتنا كل الغرف شاغرة. تعالَ وجَرِّب مغامرة زيارة أرضٍ غيرِ موجودة».

السخرية المريرة غير موجّهة هنا فقط للاستعارات الاستشراقيّة الغربيّة، وليس فقط تجاه محو الأرض الفلسطينيّة، وإنما تجاه إحياء هذه الأرض غير الموجودة في الحاضر على يد الفلسطينيين أنفسهم، بواسطة الاستعارة. يتم طرح الإحياء المعروض على أنه مستحيل: كفيلم مهترئ (ماديًا) ومصحوب بكليشيهات قديمة.

إحدى الوسائل لكشف المسافة بين الرمز وبين ما يفترض أن يمثّله هو إشراك المُشَاهد في تخبّطات المخرج الذي يبحث عن حكاية يرويها. هذا الإشراك الذي عادة ما يكون القصد منه، كما ذكر، كشف حكاية المخرج الشخصيّة وربطها مع القصّة الوطنيّة الأصليّة، يقصد به في هذه الحالات تمثيل عدم إمكانية رواية قصة خاصّة أو وطنيّة على حد سواء. في فيلم نزار حسن «تحدّي» (٢٠٠١) يحاول حسن نفسه، ومنتج الفيلم، كبطلين وهميين، اجتياز الحدود والمسافات والحواجز كي يلتقوا برام الله ويقوموا بإنجاز فيلم حول الطفل الشهيد محمد الدُّرّة[٤٨]. لكن الفيلم لا يتم، لأنهما لم ينجحا في تضمينه المركّبات الضروريّة للقصّة: الزمان، المكان والشخصيّات. لقد قاما فعلاً باحتلال المدى بواسطة الكاميرا المرتحلة (Traveling Shots)، كما احتلّه من قبل ميشيل خليفي: يسافر المخرج

والمنتج إلى نقطة اللقاء برام الله من جهتين مختلفتين، المنتج في شوارع الضفّة والمخرج من الجليل. يتنقل المونتاج فيما بينهما، وبذلك يربط مناطق البلاد المختلفة، والبعيدة عن بعضها البعض. لكن هذا الرابط يُقْطَعُ عندما يقتربان الواحد من الآخر ومن الحواجز والحدود الفاصلة بينهما. صورة الطفل الذي ينويان رواية قصته، تختفي هي الأُخرى، مثل المدى، لأنها تجمّدت في مجاز محمد الدُرّة الذي تم نسخه وتوزيعه على كل وسائل الاتصال في العالم، بحيث لم تَعُدْ هنالك إمكانية للمبدعَين أن يخرجا منه إلى الشخصيّة الحقيقيّة – إجراء مقابلة مع أُم الطفل، مع أقربائه، لكشف قصة حياته. يحاول الفيلم إحياء المجاز عن طريق تبديل البطل: مشروع تصوير فيلم عن محمّد الدُرّة الميّت يُسْتَبْدَل بالحديث عن طفل آخر حيّ، يبرزُ إلينا من صورة له يُلقي فيها حجراً صوب دبابة. لكن يتّضح أن البطل الجديد أيضا تحوّل إلى رمز للثورة وأنه هو الآخر قد استشهد. وهكذا يتم تجميد الأطفال، الأحياء منهم والأموات، رموزاً في صراعٍ عنيدٍ، الموت فيه هو الأمر بالحياة. يكشف الفيلم سبب تحويل الشخصيات إلى استعارات بتصويره محادثات عاديّة بين البطلين، المخرج والمنتج، يبحثان في بطاقة هوية كل منهما عن اسم البلاد التي ولدا فيها، ولا يجدان الاسم الذي يريدانه: فلسطين. فضاء الماضي، فلسطين، المعروضة هنا على أنها شيء مفقود، والذي لا يمكن تحويله إلى شيء قائم في الحاضر، هو الذي من المفروض أن يوضح لماذا لا يمكن اكتشاف الحقيقة من وراء الرموز والاستعارات. الحقيقة التي يسعى المبدعون لاكتشافها – غير موجودة. يوضح هذا الغياب أيضاً لماذا لم يُنْجز الفيلم الذي تكبّدا المشقّة من أجل محاولة إنجازه.

إيليا سليمان هو الذي يعطي التعبير الكامل، المركّب والمُلَخِّصَ جداً لإشكالية الفيلم الفلسطيني في الحاضر، الذي يبحث عن طريقه بين الشخصيّ والوطنيّ، بين التواصل المنساب وتقوقع الماضي المصدوم، بين الفضاء المسدود والمجاز الذي يمثّله، ويفتحه، لكن وفي ذات الآن يمحوه، هو الذي سيحاول استعادة هذه السينما إلى الفضاء الثالث، والمتنوّع، الذي تمّ بناؤه في أفلام خليفي.

هوامش

١ ليس بالضرورة أنها أُنتجت في العالم الثالث، كما يدّعي جيمسون Jameson (1986) وإنّما لأنها أُنتجت في مجتمع يسعى إلى التوحّد في الوعي الوطنيّ المشترك.

٢ أُنظر أيضاً الفصل الرابع، « دون مكان، دون زمان: سينما رشيد مشهراوي »، عن السيارة المتعطلة في فيلم « حيفا » (١٩٩٥) وسيارة بطل فيلم « تذكرة إلى القدس » (٢٠٠٢).

٣ نقاش مفصّل في موضوع تذكّر التاريخ المكوّن من النسيان، أُنظروا لدى إيلزاسير Elsaesser (2001).

٤ أُنظر أيضاً مقال بريشيت (٢٠٠١) ودراسة آڤني (٢٠٠١). محاولة إضافيّة لرواية قصة ١٩٤٨ من زوايا مختلفة في فيلم محمّد إبراهيم سعدي « ذكريات نازفة »، الذي يستعيد قصة دير ياسين.

٥ أُنظر شنهاڤ وحيڤير (٢٠٠٢) فيما يتعلّق بكتابة التاريخ غير الملتزمة بالخطابات التاريخية Narratives الغربية الكبرى.

٦ إمكانيات تمّت بلورتها لدى خليفي، مشهراوي ونصّار.

٧ فحص مهمّ جداً للشكل الذي تغيّب فيه الرواية الفلسطينيّة داخل « قصّة الغطاء » الإسرائيليّة تدور أحداثها في فيلم نزار حسن « استقلال » (١٩٩٤)، الذي يبحث الأشكال المختلفة التي قلّد بها الفلسطينيون الإسرائيليّين في سنوات الدولة الأُولى: من التقليد الأعمى للعربيّ الذي يحاول بكل مجهوده أن يتماهى تماماً مع اليهودي الإسرائيليّ بواسطة التقليدات الجزئيّة، لمن اضطُروا لتقليد الإسرائيليّين وحتى التقليد التهكُّمي (الپارودي)، الكامن في الولد الذي ارتدى كيپاه (قبّعة المتدينين) حينما قدم إلى المدرسة. وانظر الفصل الأول، « تاريخ السينما الفلسطينيّة ». في كلّ الحالات فإن الهويّات التي تنتج عن طريق التقليد تكون دائماً جزئيّة، وإسرائيليّة أقل من اللازم، أو أكثر من اللازم. عدم التطابق هذا بين الأصل ونظيره المنسوخ هو الأساس المبطّن للفيلم. وانظر في هذا الموضوع تطوّرات المصطلح محاكاة (mimicry)، لدى Bhabha (1990) وانظر حيڤير (١٩٩٣). ظاهرة مماثلة حدثت في عدة كتب فلسطينيّة مهمّة، مثل « المتشائل » (حبيبي، الترجمة العبرية، ١٩٩٥) أو « عرب يرقصون » (٢٠٠٢). في فترة متأخّرة أكثر، في فيلم « الحلم العربيّ » (١٩٩٨)، يحاول إيليا سليمان أن يقدّم تقليداً واعياً أكثر للخطاب الإسرائيليّ. إن كان ذلك في الشخص الذي يتخفّى في هيئة جنديّ إسرائيليّ في المشهد الذي يبدو وثائقيّاً تماماً، وفيه يُخْرِج صبيّاً فلسطينيّاً من بيته ويأخذه إلى التوقيف دون أن يأبه بصراخ أُمه، أو في المشهد الذي يلتقطون صورة له في وضعيات سياحيّة على ظهر دبّابات إسرائيليّة، وإن كان أيضاً حينما تتبنّى كاميراته زاوية النظر التابعة لنقطة المراقبة الإسرائيليّة التي تقضي على العرب في لعبة حاسوب. وانظر بهذا الشأن أنواع التقليد Naficy (2001:185).

٨ في فيلم رشيد مشهراوي «توتّر» (١٩٩٨).

٩ في فيلم رشيد مشهراوي «تذكرة إلى القدس» (٢٠٠٢)، في فيلم صبحي الزبيدي «عبور قلنديا» (٢٠٠٢) وفيلم إيليا سليمان «يد إلهية» (٢٠٠٢).

١٠ أحد أفلام مجموعة «مرّة أُخرى..» – (Marratan Okhra) –..Once Again – التي أنتجها معهد الإعلام العصري في جامعة القدس، عام ٢٠٠٢، وتضم خمسة أفلام وثائقية في موضوع حقوق الإنسان في المناطق الفلسطينية.

١١ على سبيل المثال، في فيلم عزّة الحسن «زمن الأخبار» وفيلم مي مصري «أطفال شاتيلا» (١٩٩٨).

١٢ أُنظر فيلم نزار حسن «ياسمين» (١٩٩٦) وفيلم صبحي الزبيدي «نساء في الشمس» (١٩٩٩). وانظر أيضاً أحوال النساء في أفلام رشيد مشهراوي «حتى إشعار آخر» و«حيفا». للتوسُّع في هذا الموضوع يمكن أيضاً مراجعة الفصل: «تاريخ السينما الفلسطينية»، والفصل الثالث، «عن المكان والزمان: سينما ميشيل خليفي».

١٣ مثلاً في فيلم صبحي الزبيدي «خارطتي الخاصّة جدًا».

١٤ في أيّار من عام ١٩٧٢ اختطفت منظّمة «أيلول الأسود» طائرة «سابينا» في أثناء رحلة من بروكسل إلى إسرائيل. هبطت الطائرة إجباريًا في مطار اللد، وقدم الفدائيون، ٢ رجال و٢ نساء، مطالب بتحرير فدائيين معتقلين في إسرائيل مقابل تحرير أسرى الطائرة. كُلِّلَت عملية إنقاذ الأسرى بنجاح كبير، وفيها قُتِلَت مواطنة إسرائيليّة واحدة واثنين من الفدائيين، الأمر الذي أحدث ضجة عالميّة. ضابط الخليّة، الذي قُتِلَ في عمليّة الإنقاذ، كان علي أبو سنينة (طه)، الذي اشترك سابقًا في خطف طائرات أُخرى (شيف وهابر، ١٩٧٦).

١٥ موضوع وَرَد، كما ذكَرْنا، في «عرس الجليل».

١٦ أُنظر فيلم عمر القطان «أحلام في فراغ».

١٧ الطفلة في «حدود الحلم والخوف» (٢٠٠١) تحلم بأن تصبح طبيبة، الولد في «ولد اسمه محمّد» (٢٠٠٢) يحلم بالسفر إلى أمريكا، ليصبح طيّارًا، وللسكن في ڤيلا، والولد في «أطفال شاتيلا»، يحلم بأن يملك مالاً، وولد آخر في الفيلم نفسه يحلم بأن يصبح لديه هاتف خليوي. الولد في «العصفور الأخضر» (٢٠٠٢) يريد أن يصبح لاعب كرة قدم وآخرون يريدون أن يصبحوا مهندسين، بياطرة، رجال فضاء، حدّادين، مزارعين، وما إلى هنالك. في فيلم «الطائر الأخضر» تُعَبِّرُ الموسيقى الخفيفة التي تضفي جوًا مخمليًا لطيفًا في غرفة الأولاد، عن أحلام الطفولة المفتوحة.

١٨ الأولاد هم الذين يواصلون الحلم، تلك الأحلام الساذجة عن الماضي الرعوي، لكن عبر عيونهم الطفوليّة يمكن مواصلة وعرض هذه الأحلام على أنها أحلام موثوق بها. يمكن

لذاكرة انتشال الماء من بئر القرية أن تبدو تفويضاً رعويًا لواقع ربما لم يكن رعويًا إلى هذا الحد في ذلك الحين. لكنه، حينما تسمع من فم الطفل محمّد، على سبيل المثال، في فيلم نجوى نجّار «ولد اسمه محمد» فإنه يبدو أكثر طبيعيةً وأمانةً. في قسم كبير من الأفلام الفلسطينيّة، منذ سنوات السبعينيّات وحتى بعد ذلك، في أفلام خليفي، مشهراوي ونصّار، إلى جانب الماضي، يشكّل الأولاد الأمل للمستقبل ولذلك تنتهي الأفلام بلقطة سينمائيّة مقرّبة لوجوههم. دورهم كمجسّدين للأمل المستقبليّ تعاظم بانطلاقة الانتفاضة الأُولى في أعقاب الأدوار الحقيقيّة التي مثّلوها في الواقع، في حرب الحجارة ضد الجيش الإسرائيليّ.

١٩ بهذه الطريقة فإنهم يُشغِلون هنا وظائف ملأت السينما في الفترة الثالثة، في سنوات السبعينيّات، وفي العديد من الأفلام المتأخرة، مثل «درب التبّانات» (١٩٩٧)، «في الشهر التاسع» (٢٠٠٢)، «حتى إشعار آخر»، «حيفا» و«اجتياح»، نفس الوظائف التي أشغَلَتها شخصيات أُخرى موجودة على هامش المجتمع الفلسطينيّ، مثل النساء.

٢٠ قُتِلَ الطفل محمّد الدُرّة في مفرق نتساريم في الـ ٣٠من أيلول عام ٢٠٠٠، على ما يبدو من طلقات قنّاص إسرائيليّ. صور الدرّة وأبيه، يحاولان الاختباء من طلقات قوى جنود الاحتلال الإسرائيليّ، ولحظة إصابة الطفل وموته بين ذراعي أبيه، صُوِّرَت بواسطة التلفزيون الفرنسيّ وبُثَّت في جميع أرجاء العالم. تلقّى جيش الدفاع الإسرائيليّ نقدًا لاذعًا في أعقاب الحدث، ولم تنجح لجان التحقيق، التي عُيِّنَت فيما بعد، أن تقرِّرَ بوضوح ما إذا كان الدُرّة قد قُتِلَ على يد قوات الجيش الإسرائيليّ أو الفلسطينيّين. تحوّل الحدث إلى رمز للاحتلال والمساس بالشعب الفلسطيني.

٢١ يُسيطر المصير المشترك، أيضًا، على أفلام أُخرى، حيث من الواضح بأنه في الواقع القوميّ الموجود لن تتحقّق الأحلام الشخصيّة. «لم نتعلّم» - تقول الطفلة في فيلم «حدود الحلم والخوف» - «لا مستقبل لنا. نَكْبُر. تَكبُرُ أحلامنا، وكيف يمكن للأحلام أن تتحقّق، بينما نحن لاجئون دون حقوق. أحلام الشباب تموت». وفي فيلم «أطفال شاتيلا» تردّ الأُم على برنامج ابنتها في أن تكون طبيبة بقولها: «لا أُريد أن أُخرّب عليهم وأن أقول لهم الحقيقة، حينها أتساءَل أيّ مستقبل ينتظرنا». المستقبل غير الموجود، مُستبدل بمستقبل صراع، والموت الذي ينتهي فيه هذا الصّراع، أحيانًا، يتحوّل إلى رمز لمستقبل متناغم، يتحقّق عبره، هنا أو في عالم آخر، استعادةً لماض متناغم لا مجال للإنفصال عنه. وانظر، مثلاً، الإنتقالات في فيلم ليانة بدر «الطير الأخضر»، بين رسومات الأطفال الميّتين وبين أحداث الموت نفسها، أُنظر أيضاً إلى الولد الذي يُجسّد الأمل في اسمه: «أمل» في فيلم علي نصار، «في الشهر التّاسع»، والولد الذي يُجسّد الأمل، حين يتأمّل نوبة الغضب واليأس التي تنتاب «رنا» في فيلم «عرس رنا» (٢٠٠٢).

٢٢ أُنظر الفصل الثاني، «من الذكريات النازفة إلى الذكريات الخصبة».

٢٣ أُنظر الفصل الرابع، «دون مكان، دون زمان: سينما رشيد مشهراوي».

٢٤ أُنظر الفصل الثالث، «عن المكان والزمان: سينما ميشيل خليفي».

٢٥ وفق مصطلحات Kimmerling (1998) يمكن تعريف هذه الحدود على أنها Frontiers، الحدود الجغرافية في الكتب، وليس Boundaries.

٢٦ أُنظر Naficy (2001) حول أفلام الرحلات، معناها وتركيبها.

٢٧ أُنظر مثلاً فيلم أنطونيوني، «الصحراء الحمراء» (١٩٦٤)، أو فيلم بيرچمان «توت برّي» (١٩٥٧).

٢٨ يسكن في قسم منه يهود، وفي قسم آخر عرب.

٢٩ يكمن السبب التقنيّ لذلك بأنه في اتجاه شمال / جنوب، لا تحجب السيارات المسافرة في المسار المقابل منظر البحر. ولكن عدا عن ذلك فإن الأمر يشهد على إشكاليّة المخرجة في علاقتها مع الطبيعة. كما توضح الحسن نفسها (في مقابلة خاصة، رام الله، ٢٠٠٣): «علاقتي بحيفا هي علاقة إشكاليّة، ربما بسبب تواجد الآخر فيها بشكل واضح جدًا. لم ألحظ أن الرحلة كانت في الاتجاه المعاكس. ولكن، بشكلٍ عام، علاقتي بالمكان الفلسطيني هي علاقة إشكاليّة. لأن المكان لا يشبه فلسطين الموجودة في ذاكرتي. وعليه، فإن لقطاتي ضيّقة وعدستي ثابتة».

٣٠ بالنسبة لوظيفة الكارتوغرافيا (تخطيط الخرائط) أُنظر Rogoff (2000). وانظر زينچر (لم يُنشَر بعد) بالنسبة للفرق بين الجغرافيا لتخطيط خرائطها.

٣١ مصطلح وضعه شمعون هالكين، معناه تركيز النظر في الخاصّ والواقعيّ وفي المكان والعامّ والمجرّد.

٣٢ ميشيل خليفي، مقابلة خاصّة، باريس، ٢٠٠٣.

٣٣ كجزء من واقع يتلاشى، المعروفة جيدًا في كل الأفلام. وانظروا مثلاً «ردم» (٢٠٠٢)، «الشقّة الجديدة» (٢٠٠٢)، «في انتظار صلاح الدين» (٢٠٠١)، «عالصفر» (٢٠٠٠).

٣٤ كبدائل، أوثان Fetish ومجازات مُرسَلَة كما يعرّفها Naficy (2001:27). بالنسبة لاستعمال أيقونات الوطن، أُنظر مقالات Bresheeth (2002a, 2002b).

٣٥ أُنظر فيلم نزار حسن «اجتياح».

٣٦ أُنظر فيلم ليانة بدر «حصار، يوميّات كاتبة» (٢٠٠٣).

٣٧ أُنظر فيلم ليانة بدر «فدوى»، وانظروا نقاش حول الرموز الأُخرى في هذا الفيلم.

٣٨ أُنظر فيلم نزار حسن «اجتياح».

٣٩ أُنظر فيلمي ليانة بدر « زيتونات » و« فدوى »، وفيلم توفيق أبو وائل « في انتظار صلاح الدين »، وفيلم صبحي الزبيدي « عبور قلنديا ».

٤٠ أُنظر أيضًا: زيارة ياسر عبد ربه لبيته في يافا في فيلم « ١٩٤٨ »، زيارة الحفيدة لبيت جدتها في فيلم عزة الحسن « مكان، أو خارج الجنّة » (٢٠٠٠)، زيارة الجدة لبيتَها في دير ياسين في فيلم « ذكريات نازفة »، في فيلم ليانة بدر « فدوى » (١٩٩٩) و « زيتونات » (٢٠٠٢)، زيارة المخرجة بيت الفتاة التي فقدت والدها وأخذت للذكرى باب بيته في فيلم « ٣ سم أقل »، وما إلى هنالك.

٤١ أُسلوب السينما في تحويل شجرة الزيتون إلى رمز هو تجميد الصورة المتحرّكة، وتكرار العودة إلى الصورة نفسها، وإبطائها إلى وتيرة محلّقة أو قافزةٍ أو إخراجها من سياقها. كل هذه تمنح الزيتون « مكانًا مجرّدًا وتمكّنه من التحوّل إلى « وثن » يبني من جديد الكمال الضائع. وانظر Naficy (1993:100). في هذا الشأن، النقاش مهمّ بشكل خاص، حيث يشير إلى الشكل الذي تكسر فيه الحركة السينمائيّة الرتابة الثابتة للصورة.

٤٢ أُنظر أفلام مشهراوي « حيفا » (١٩٩٥) و « تذكرة إلى القدس » (٢٠٠٢)، فيلم الزبيدي « عبور قلنديا » (٢٠٠٢)، فيلم إيليا سليمان « سجلّ اختفاء » (١٩٩٦) وغيرها.

٤٣ أُنظر مثلاً أفلام ليانة بدر « فدوى » و « الطائر الأخضر » (٢٠٠٢)، وفيلم صبحي الزبيدي « عبور قلنديا ».

٤٤ أُنظر بالنسبة لإمكانيّة ابتداع مجاز (كثيف) ومُثْقَل بالمعلومات، مقابلَ المجاز الذي من المفروض أن يمثّل الفرد، بواسطته، المجموع كلّه، لدى Elsaesser (1997).

٤٥ أُنظر فيلم رشيد مشهراوي « تذكرة إلى القدس ».

٤٦ يمكن القول بأن التمثيل، بمجمله، تحوّل إلى غير ممكنٍ في المكان الذي تسعى فيه التفاصيل إلى تمثيل الغائب الذي ضاع ومن غير الممكن أن يُمَثّل مجددًا، بدلاً من الحاضر غير الجدير بالتمثيل. في شأن الخلفيّة المأزومة بالرضّة، لهذه المفارقة أُنظر Elsaesser (2004, 2001, 1997).

٤٧ انضموا إلى مجموعة صور تمثّل اليوم بواسطة وسائل الاتصال، التاريخ وفي الواقع تخفيها من وراء الصورة – صورة انفجار برجي التوأمين، صورة الأطفال منتفخي البطون في إفريقيا، صورة المعذّبين في العراق. في جميع هذه الأحوال وغيرها كما يعرض Elsaesser (1997)، حصلت الصورة الواحدة على قوة، وقدرة وهالة كانت مقتصرة على الفن فقط.

٤٨ أُنظر ملاحظة رقم: ١٩٢.

المصادر والمراجع

- אבני, כרמית, 2001. **יצוגי הטראומה בקולנוע הפלסטיני**, עבודה סמינריונית, החוג לקולנוע וטלוויזיה, אוניברסיטת תל אביב.
- אנדרסון, בנדיקט, 2000. **קהיליות מדומיינות**, תל־אביב: האוניברסיטה הפתוחה.
- בראשית, חיים, 2001. "גבולות הזיכרון הפלסטיני: בית וגלות, זהות והיעלמות בקולנוע הפלסטיני החדש", **תיאוריה וביקורת**, 18, אביב 2001, עמ' 77־102.
- דרוויש, מחמוד, 1978. **דיוואן מחמוד דרוויש**, בירות: דאר אלעוודה.
- חביבי, אמיל, 1995. **האופסימיסט**, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- חבר, חנן, 1993. "'הפליטות לפליטים': אמיל חביבי וקנון הספרות העברית", בתוך: לנדאו מ. יעקב (עורך) ואלעד עמי (עורך אורח), **המזרח החדש: כתב עת החברה המזרחית הישראלית** (גיליון מיוחד על ספרותם של הערבים בישראל), ירושלים: הוצאת הספרים ע"ש י"ל מגנס, האוניברסיטה העברית, כרך ל"ה תשנ"ג, עמ' 102־114.
- רבינוביץ, דני ואבו בקר, 2002. "ח'אולה", בתוך רבינוביץ', דני (עורך), **הדור הזקוף**, כתר: ירושלים.
- שיף, זאב ואיתן הבר, 1976. **לקסיקון לבטחון ישראל**. ירושלים: זמורה, ביתן, מודן.
- שמאס, אנטון, 2002. הקדמה לח'ורי, אליאס, **באב א־שמס**, תל־אביב: הוצאת אנדלוס (עורך: אנטון שמאס. תרגום: משה חכם).
- שנהב, יהודה וחבר, חנן, 2002. "המבט הפוסטקולוניאלי" **תיאוריה וביקורת**, גיליון מס' 20, אביב 2002, עמ' 9-23.

- Bhabha, Homi K., 1990. "Dissemination: Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation," in: Homi K. Bhabha, ed., *Nation and Narration*, London and New York: Routledge. Pp. 291-323.

- Bresheeth, Haim, 2002a. "Telling the Stories of Heim and Heimat, Home and Exile: Recent Palestinian Films and the Iconic Parable of the Invisible Palestine" *Intellect*, 1, 1, pp 24-39.

- Bresheeth, Haim, 2002b. "A Symphony of Absence: Borders and Liminality in Elia Suleiman's Chronicle of a Disappearence", *Framework*, 43, 2 (fall), 71-84.

- Elsaesser, Thomas, (1997). ""One Train May Be Hiding Another": private history, memory and national identity", in: Josef Delau et al (eds), *The Low Countries: arts and society in Flanders and the Netherlands - a yearbook, 1996-1997*, Belgium: Flemish-Nederlands Foundation, Stichting Ons Erfdeel, Rekkem.

- Elsaesser, Thomas, (2001). "Trauma, Memory, History", *Screen*, 42, 2,Pp.193-195.

- Elsaesser, Thomas, (2004). *Melodrama and Trauma: Modes of Cultural Memory in the American Cinema*, New York: Routledge.

- Jameson, Frederic, 1986. "Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism", *Social Text*, Fall 1986, 15. Pp. 65-88.

- Khleifi, Michel, 1997. "From Reality to Fiction, From Poverty to Expression", *El Pais*, February 1997.

- Kimmerling Baruch, 1989, ed., *The Israeli State and Society Boundaries and Frontiers*, Albani: State University of New York Press.

- McKean Parmenter, Barbara, 1994. *Giving Voice to Stones: Place and Identity in Palestinian Literature*, Austin: University of Texas Press.

- Naficy, Hamid, 1993. "Exile Discourse and Televisual Fetishization", in: Naficy Hamid & Teshome H. Gabriel, *Otherness and the Media*, USA: Harwood Academic Publication. Pp. 85-117.

- Naficy, Hamid, 2001. *An Accented Cinema*. Princeton: Princeton University Press.
- Rogoff, Irit, 2000. *Terra Infirma: Geography's Visual Culture*, New York: Routledge.
- Said, Edward & Mohr, Jean, 1999 (1986). *After the Last Sky: Palestinian Lives*, New York: Columbia University press.
- Sanbar, Elias, 1997. "De l'Identite Culturelle des Palestiniens", dans: Elias Sanbar, Subhi Hadidi & Jean Claude Pons, *Palestine: l'Enjeu Culturel*. Paris: Circe, Institut du Monde Arabe.
- Shehada, Raja, 2003. *When the Bulbul Stopped Singing: A Diary of Ramallah Under Siege*, Profile Books.

من العبرية : الطيِّب غنايم

مراجعة : جورج خليفي

نوريت چيرتس، باحثة وأُستاذة بدرجة پروفيسور في موضوع الأدب والسينما في جامعة تل أبيب والجامعة المفتوحة

جورج خليفي، سينمائي فلسطيني من الناصرة، مدرِّس في دائرة الإعلام في جامعة القدس الفلسطينية، مقيم في رام الله

إِسحَب غطائي إِلى أعلى جسدي

أَكتُبُ عنها ثمَّ أبتعد...

هذا طريقها،
فيا رؤيا اكبَري!
غداً أُدركُها،
أُدركُ أنّها معي
وأنني بقربِها،
وأن دربي – دربَها – سَيَصدُقُ الرؤيا:
«سنلتقي غداً»، تقول لي،
«فلا تَخَف.. لا بدّ أن تجمعَنا الدارُ،
سأنتظر..».
*
.. وفيما كنت أقتفي معالمَ الرؤيا
وراءَ الليل،
صدق الوعد – أيا سلمى – وجاء الموعدُ.

إِسحَب غطائي إِلى أعلى جسدي

إِسحب غطائي إِلى أعلى جسدي
البردُ يلسعُني،

عمّا قليلٍ سيدنو حاجبُ الرؤيا لِيَصحبَني،
فلا تَجعل زمانَ الموتَ يغلبني
ولا تغلّ يدي...

القرين

بِلا وَجَلٍ
سأنتَحلُكَ يا قريني،
وسأرمي عليكَ نُعاسي الثَّقيل
قد أنتحبُ أمامَ جسدكَ المُسَجّى
فوق تضاريسِ جنوني،
وأقولُ في سِرِّكَ: لا مفرَّ!
سأؤبّد روحي في مَدارٍ سحيق
ليس لِوَقتكَ سُلطةٌ عليه.
*
وسأفرغ حُمولتي بالبابِ قبلك،
لأمضي، خفيفًا، إلى غايَتِك.
*
وقد أتناول عشائي الأخير معك.
*
وقد أتوسّل إليك:
حُزَّ موتَنا أيها الطاهرُ الشّريدُ،
قبل أن نسقطَ في رِهابِك.
*
الآنَ دوري:
حُزَّ موتي

لوحتي كفّارتي
وفي جعبة زماننا السّرمديّ
سأترك لكَ أن تضعَ نهايةَ القصّة :
زبداً نافراً في فضاءِ البطولات.

أعباءٌ من جهنَّم

لا تَبكِ يا صغيري
بعد قليلٍ سيستيقظ البلد
وتبدأ الحياة.

*

سقطَت في الحلمِ فراشة
ظلت تهوي حتى لامسَت أرضَنا الخضراء
وأنبَتَت أجنحةً معدنيّة
وصارت أثقل
من أعباء جهنم!

*

والرجلُ الحالمُ يسأل :
أين فراشاتي ؟

عبورٌ فَزِع

قبل أن تُفتَحَ الجواريرُ والخزائنُ الباردةُ القديمة
وتُسحب من بطونها الأوراقُ والكتبُ والجرائد الصفراء
سأكون بعيداً عن هناك،

روحي فزِعَةٌ
ومُنتهايَ ثقيلٌ وبعيد.

*

حارقٌ هذا الجفاف على لساني
نفسي تهفو لاختراقه،
بقي عندي مجذاف واحد
وقارب صغير
ورياح صفراء
ودُوارُ المحيط البعيد،
سأعبرها يا صاحبي
وسأكون بانتظارك!

*

لو تنهض من رقادك
تجدني
أصطكُّ ببعضي رأفةً على ما كان
وما سيكون
متعدلاً قيامة الروح
في مملكة النوم السّرمديّ،
عالقًا بشِباكِ الحكاياتِ في الأساطيرِ
وتجلّياتِ الخلائقِ المُفاجئة
قبل أن تغادرَ أوهامَها،
باكيًا بين يدَي الحُلم
وانتكاسِ الخصائصِ البشريّة
على قرنها
واحدة واحدة،
متأمّلاً سرابَ العناوين الكبيرة
المدوّنة على ورق المجلّدات الرمادية القاتمة

فوق رفوف مكتبتي الباردة
والمكسوّة بالغبار،
والصامتة منذ عهد الشوق إلى إيثاكا
واختراق الحواجز الحمراء فوق الجسد
وعبور خطوط الطول والعرض الواضحة والمُموَّهة
والبقاء في ذمّة التاريخ!

الصفصافة

أودَعتُها سرّي!
تحفظُ عهدَ الغائبِ مِن بَعدِه
وعندما عدتُ إلى منزلها وجدتُها
ساهرة نافرة وحائرة
تضجّ بغيابيَ الأوَّل
وتنتظر
إيابَ الغائبين عن بيوتهم
السّائرينَ في العتمةِ،
والباقين من مطالعِ الليلِ
إلى مشارفِ النهارِ
يرقبون عودةَ الغارقِ في الفناءِ
والموغلِ في تضاريس الأبد.

طاحونة أبي

دواليبُ طاحونةِ القمحِ
الباقية بعد أبي
مُعَطّلةٌ داخل « البابور » الضخم القديم،
دواليب الخشب في طاحونة أبي
تتنفّس وقتًا ثمينًا جدًا
وراء الجدرانِ السّميكة
ولا تتركنا بقربها
برهةً أُخرى من نعمة الزمان،
تُعيّشنا على الذكرى..

*

دواليبُ المعدنِ في طاحونة أبي
عاجزة عن طحنِ قرن الخطيئة والجوع
والذبح باللهَب،
هذا المؤجَّل منذ القيامة،
والباقي بيننا على حقيقته.

*

ومع الوقت
صارت الطاحونة
مثل قبيلةٍ يتيمةٍ خلَّفها الأوَّلون
يعتريها شغفٌ بالنّباهةِ والفراسة والوعظ..

طواحين الكلام

طواحينُ الكلام عندنا
تغلقُ كلَّ يومٍ ساعةً أبوابَها
وتدع الناسَ يغوصونَ إلى سرَّتِهم في مَدِّها،
ومَدُّها مُلوَّثٌ، وَسِخ،
ونحن والغون في المَدِّ
وحائرون.
*
طواحينُ الكلامِ عِندنا تخدعُنا بحبرِها المغسول
تُطعمُنا الوهمَ، ولا شيءَ سوى الوهمِ، إذا جُعنا،
وتنتشي بطحننا وعجننا وخبزنا
وتخزن المونة من قلقنا.

ما كان سيبقى

يا أسفار
يا أسفار الأقدار البيضاء
يا الأسفار!
يا أسفار الأقدار السّوداء
يا أسفاري البيضاء
يا أسفاري السّوداء
ما كان سيبقى:
يوم تركتُكِ للدنيا لتدوِّنَ ما كان
– ما كان سيبقى –
حجَبَتني عنّي شُبُهاتُ الحكمةِ

حين تعزّ الحكمة
أو يُفتقَد الحكماء،
ورجعتُ إليّ صريعًا
«لا تأخذني سِنَةُ من نومٍ»،
وأنا ما كنت سوى استنساخٍ للشكلِ.
وأسمائي ما كانت إلا كلّ الأسماء.

الرقيم والرجيم

.. وإذا عاد إلى مَرقَدِهِ الرّقيمُ
بَدداً مُنصهراً في جوهر الزمان، أو
خُرافةً بائنةً عن كائنٍ مُغَيَّبٍ في مرمر الأرضِ
وفزَعًا مُستترًا في مُنتهى المكان،
وقَدَرًا مؤجلاً من أول المشوار
و «مارجًا من نار»،
،
وكلما عاد إلى مكانه الرجيمُ
مرمر القبرِ
أعادته عقاربُ الوقتِ إلى موعده الأخير،
،
وعندما تنسحب المسافاتُ إلى أبعدِ نقطةٍ في أمَدِ العيون
ويُصبح المدى مجازًا في مزاجِ القائدِ العظيمِ،
قائدِ الأكوانِ والأزمانِ،
حارسِ المسرى القديمِ نحو الأبدِ الأزرقِ
والباقي على كرسيّهِ الشاهقِ في عرش الظنونِ،
،

وكلما وعندما
ينفتح القبرُ
ويدنو فارس الأُسطورة القديم من غايته
وتُقفل السيرة كلها
بدون أبطال ولا أقنعةٍ ولا عُيون
يصبح الرَّقيم والرَّجيم وجهينِ لشاهدٍ مُغَيَّبٍ عن مشهد القتل ومسرح
الجنون.

بدلاً من وَصيَّة

يا ولدي! يا ابنَ ضميري!
حاجِج صخبَ الروحِ باعصارٍ من عندك.
«عَصفكَ مأكولٌ» فاعصف،
كي تبرأ من خوفِ المجهول بزندك.
طارِد قاتلك اليوميّ إلى قلبِ الليل
واخرُج من مَذبحةِ الفجرِ فتيًا
واكتب ما لا يُكتب إلا في أطرافِ العمرِ الضائع،
واعزف – حين تودّعني – لحنَ رجوعٍ ورجاء.
كُنْ ذاتك!
إرجع واعرِفْ وابدأ عهدَكْ!

ذات نهارٍ عاديٍّ جدًّا

ذاتَ نهارٍ ينأى عن صاحِبه
– كالنجمةِ فوقَ سماءِ البحرِ – الصّحبُ

ويعلو،
أعلى من مركبةِ الغيمِ الأبيض،
أسقَطَ طائرُ وَهمٍ أُسطوريّ
كان قريبًا من أسفاري
أقرَب من نجمٍ محترقٍ أسوَد لأفولِه
حَجَرًا من فوقِ الرّيحِ على ألواحِ كلامي
فانكَسَرَت
وانطفأَت أحلامُ الرّجل العابر في الوادي بالصُّدفَة،
مُنكَفئًا، يغزل أحزانَ الجسدِ المتشظّي بالقهر
المُتَذابح فيه الوهم
بإبرةِ نارٍ سوداء،
يستبدل نارًا كانت تشتعل على زندَيه
وحنينًا تغتبط به حتى الأقمار المخسوفة في ليل الأنواء.
ذات نهارٍ عاديٍّ جدًّا
حمَلَت عاصفةُ الصّحراءِ إلى أحلامِ الرَّجل العابرِ في الوادي بالصُّدفة
طيرًا من نار
يخترق سماءَ الحزن ويستوطن قلبَ اللّيل
ويُبكّر كلّ صباحٍ ليلُمَّ إلى ذهن الرجل الشّارد في أدغالِ العصر الميّت
كلماتٍ
تتسلَّل من فنجان القهوة بين أصابعه
كي تملأ قلبًا شطَرَته العزلةُ بالغبطة
قبل نهوضِ السَّجان من النّوم
كي يبدأ مشوار الحربِ على الأفكار.
ذات نهارٍ كبرَت فيه الكلماتُ على خالقها
نارًا تحرقني
وتضيّع وجهي في زحمة أيلول
وتحشرج في أُفقي ليلاً أثقل من رائحة الجوع

يسترخي فوق بطونٍ نسِيَت طعمَ القمحِ
(وطعمَ الڤانيلا ؟..)

*

ذات نهارٍ يا سلاّمة عُدتُ إلى نفسي
أعتق أوراقَ الصّحف الصّفراء المهترئة
من أسرِ الرّيحِ لتسقط في حِجري
تُطلِق كلماتي من قُمقمها
وتقدم قرباناً يبعثني فوقَ سماء الوادي المذبوحِ كَناراً
تحفظ كل عصافير الجنّة ألحانَ خلوده
وتعيد إلى بحري زُرقَتَه،
،
يحمل ألواحي بعد هبوط الليل إلى ذاكرةِ الدّنيا
ويعيد كتابة « خرّافيَّتَنا »
فوق الألواح الملتئمة
ويطرّزها وَشماً يسلخُ روح الغرباء
عن جلد مدينتنا،
ويؤلّف بين الكلمات الصاخبة لعزلتها
ويعيد كتابة ألحانِ الرَّجل العابر في الوادي عند الفجر
سيمفونية حُبٍّ
توقد برقَ الروح
وتناديني باسمي
وتبشّرني بالميلاد الثاني..

*

ذات نهار عاديّ جداً
قُلتُ لنفسي :
« أبحثُ عن اسمي
في حُلمي.. »

مرايا عصافير ونرجس

أُسافر في مرايا لستُ أعرفُها
وأُقبِل في ثناياها على ذاتي،
أرى ظِلاً بلونِ الضوء يوهمني
ويفجأني
ويقطع حبل مرساتي،
يراود روحي الثّكلى،
يحلّق مثل عصفور
يبلّل ثوب نرجسه بطلّ الفجر
يغبّ رحيقَ مأساتي...

حيرة

تتجمّد القصائد على شفاه الميتين
القصائد الحائرة في وحدتها
وعند حدود الموت
تبدأ أطراف العمر الجديد
لتنتهي في عرش النوم
على مِهادِ الخليقة البائدة
كلها..

الرَّجيم

قبل خُلودِ الشّاعرِ الرّجيمِ للسّكينة
سَطَّرَ في دفتره الصغيرِ هذا الاعتراف :
الكلمات، كانت، دائمًا، مصيدة الخيال !
*
ثمّ عَبَرَ – الشاعرُ من يَعبرُ دائمًا – حافّةَ السّكونِ،
غاصَ في لُجَجِهِ،
والتزمَ الصّمتَ
مُخالفًا طبيعةَ الخالقِ
– عندما يشغله الإبداع –
في إطالةِ الكلام
ثمّ
قال إنه يكتب ما يُبكيهِ
حتى لا يُصابَ بالخَرَس!

ألوان وهميّة

أستبدلُ أفراسَ الشوقِ البيضاء
بصحونٍ طائرةٍ
صارت تأتيني قبل طلوع الفجرِ بساعات
وتظلُّ تئنُّ وتشكو
فأُبادلها الشّكوى
وأُقايضها الألم المرّ بأحزانٍ زرقاء.
اللون الأزرق – في الزنزانة – يصبحُ تَرَفًا
فالألوان هنا سوداء.
واللونُ الأحمرُ يرسم في البُعدِ سماءً

أشعلها وجدُ الشاعر معزولاً
في أقصى بقعة شوق في قعر الروح
تؤانسها،
فيفيضُ الوهمُ على «صاحبنا»
بقعًا صفراء
وخضراء وزرقاء.
وتصير صحاري العمرِ المنسيّ وراء الأسوار
واحات فيحاء!

*

الواحةُ .. إنسانٌ
والزنزانةُ إنسانٌ
والشاعرُ – حين يفيض القهرُ به – إنسانْ!
فلماذا إنسانُ الشاعر منسيٌّ في الجُبِّ
ولا تُسعفُ يوسفَ في محنته
كلماتٌ
كانت تأتيه إلى وِحدته.. لتؤرِّقه،
وتؤلّب في داخله الإنسانَ على الإنسانْ؟

*

كانت – في البدءِ – الغابةُ والتنين
والمدنُ الملعونة والآلهة المطعونة في الصدر
وفي الظهر
وحقولُ الزرع الحجريّ المنسيّة في ذاكرة الرَّب
فلا تأتيها البهجةُ،
ويعرّشُ فوق مآقيها الحزن..
وعلى عرش الخلقِ انشغَلَت آلهةٌ
تنسج من حقد التاريخِ على التاريخ..
بقايا إنسانٍ ثعبانْ!

سبق العُمر العَذَل

« سبق – العُمرُ – العَذَل »
فالثلاثاءُ أتت في الأربعين،
لحظةً، قبل المدار الصعب في أيلولَ..

،

لو أني تأخرتُ إلى موعدها دهرينِ ضوئيَّين،
لو أبقيت في سِفري قليلاً من حنينِ الطَّلِّ للوردةِ،
والهدهدِ للرحلةِ،
لو أني تأخرتُ قليلاً،
دورةً أو دورتينْ.

،

لكنَّ الثلاثاء أتت بعد الخميس...

،

سبق العمرُ العَذَل!

قصائدُ تُنشر لأول مرة – بعض من مجموعة شعرية كتبها الشاعر الراحل في شهوره الأخيرة ولم يسعفه الزمن لإصدارها.

فــوزي كــريم

ضوء على مشارف النهايات

(١)

منذ عودتها إلى الصدور صارت مجلة «مشارف» تصلني بانتظام إلى عنوان إقامتي اللندنية. الصفحات المكرَّسة في كل عددٍ منها، لوداع شاعرٍ أو كاتبٍ رحل متعجّلاً أو غير متعجّلٍ عن هذه الدنيا، لم تكن تفوت انتباهتي. على أني أحرص أن أُتابع، أول ما أُتابع، القصائد الجديدة على الصفحات المطبوعة والمُخْرَجَة بعنايةٍ. أتسقّط بينها ما يلوّح لي في هذا الصوت الشعريِّ، أو تلك القصيدة المنفردة. المسعى لا يخلو من خيبات أملٍ دون شك. ولكنه لا يخلو من صيدٍ وفير. والوفرة في الشّعر لا تُحسب حساب الكمّ، بل حساب الكيف. فقد تُغنيك قصيدة واحدة عن عشرة دواوين.

مع العدد ٢٢ (خريف ٢٠٠٣) كانت الصفحات الأُولى المُكرّسة لقصائد محمد حمزة غنايم تنطوي على مادتين لاستثارة انتباهتي، الأُولى بما تُخْفي من معاني الرحيل والوداع الأبدي، التي ألفها الشّعر. والثانية تلك التلويحة الخاصة التي تصدر عن قصيدةٍ حقيقيّةٍ أو صوتٍ شعريّ حقيقيّ، في اللحظات النادرة من قراءاتي الشعريّة. ولقد صدرت، دون مجال لأي شك، من قصائد غنايم. صرت أَقرأ القصيدة بنيّة إعادتها. ثم صرت أُعيد القصائد جملة بعد قراءتها. ثم صرت أعود إلى الصّفحات قي الأيام التالية، عارفًا أنّي وقعتُ على مشروعٍ شعريٍّ يستحقُّ الانتباه. ولأنّي كنتُ أستعدُّ لإصدار مجلتي «اللحظة الشعرية»، ولم أُوفّق فيما بعد، حرصتُ أن أحصل على قصائد من هذا الصوت الشّعري الفلسطيني الذي أجهله تمامًا. كتبت رسالة مستعجلةً إلى سهام داوود، رئيسة التحرير في مجلة «مشارف»، أُبدي فيها إعجابي بقصائد غنايم، وأطلب مفاتحته بدعوتي للإسهام في مجلّتي. ولكن سهام سرعان ما اتّصلت بي تلفونيًا لتخبرني بوضع غنايم الصحّي، وبأنّها أوصلت إعجابي وَرَجتني أن أُسجّل ذلك في رسالة مباشرة لبريده الإلكتروني. فهي لا بد ستكون مصدر غبطةٍ له في ساعات محنته. على أنّها نبّهتني إلى أنّه قد يستقبل رسالتي،

لينساها في الدقائق التالية مباشرةً. ذاكرته أصابها العطب، وهو مقبل على عملية جراحية في الرأس قد لا تُطيل من حياته. حينها، وبعد أن كتبت رسالتي إليه، عدتُ إلى قصائده أتأمّل مصادر تلويحتها إلى انتباهتي الشعرية فوجدتها جميعًا في دائرةٍ زمنيّةٍ تقع بين الوجود والغياب، بين المحدود والمطلق، بين المعلوم والمجهول (رغم أن أُولى القصائد تخاطب الشاعر، دون حيرةٍ، بأنه « مبنيٌّ للمجهول »)، بين الفصول السيّان التي لا اختلاف بينها، وبين الليلين: اليوم والليل... هذه الدائرة التي تفلت من الحواس، والتي تلتقطها الحاسّة الشعرية وحدها، هي التي لوّحت لي لتقول أن غنايم مشروعُ شاعرٍ ممتازٍ، ولكن وهو على مشارف نهايته.

(٢)

الإقبال على النهاية بشجاعة – النهاية كفعلٍ وشيكٍ، أو كإمكان مُؤَجَّل – هو وحده المؤهّل لمنح فرصة للقصيدة الناضجة. السيّاب قطع شوطيهما معًا، فقد ألّف الموت في كل قصائده قبل مرضه. وألّفه في مرضه بذات الوهج. ثم هو في نهاية المطاف كان كيانًا شعريًا داخل مملكة الموت، فما من فرصةٍ للمواجهة، شُجاعةً كانت أو لا مبالية. الشاعر محمود البريكان لم يدخل مملكة السيّاب هذه، ولم يجرِّب طواحينها ولا معولها الحجري، ولكن أُتيح له أن يواجهها بشجاعة الشاعر الحقيقي:

« على حافة العالم المتلاشي يطولُ الوقوف
يطولُ مدى الإنتظاراتِ. تُقرع في الظلمات الطبولْ
ولا يتراءى أحد.
على حافة العالم المتجمّدِ تأبى الخيولْ
ذهابًا، وتنكفئ الأشرعة
ويخطو المسافرُ ظلاً وحيدًا، وتخطو معه
على الثلج ريحٌ قديمة. »

محمد حمزة غنايم لم (يواجه) النهاية بتحدٍ شجاع مثل البريكان، ولكنه (أقبل) عليها بشجاعة مثل السياب، حتى لكأنه يُقبل عليها للمرة الثانية:

« ثانية، يستدعيك المجهولُ إليه
– يا أنت المبنيُّ للمجهول –
(...)

من خلفِك توصدُ – دونك – كلُّ الأبواب
تُقفلُ أبوابٌ لا ترقب ما لن يُفتح في دربِكْ،
وتكابد كل تباريح العمر – على شاشتك اليومية –
وتقول لنفسك جهرًا: يا عمري!
حرّرتُكَ من أوزاري،
فاعتِقْني، أو طَهِّرْني من عبثي
أو فاتركني أمضي نحو مواعيدي،
وأحثّ خطاي... »

مقارنة نصيْ البريكان وغنايم يُقَرِّبُ بين هذين الضّربين من الشجاعة في مواجهة النهاية. وبالرغم من أن صوت غنايم يجاور موقف السيّاب إلا أنّه لا يملك تفجعيته الحارقة، بل يستكين إلى غنى التسليم التأمُّلي، فهو بهذا أقرب إلى صوت صلاح عبد الصبور:

« وقبل أن آتي إلى نهايتي المستعجلة
تذكرتُ
بأني واحدٌ أُقْفِلَ من بعدي ورائي – عنوةً
من دون إنذارٍ، وحتى قبل أن يتّضحَ الفرقُ له
بين حدود الثلج أو حدود النار، ... »

القصائد التي قرأتها هنا ليست مرثيَّةً للنفس، بل رصدٌ شعريٌّ شائب اللون برائحةٍ خريفيةٍ (كل الفصول خريف، وغصون هذا الخريف يابسة!). رصدٌ للحظات الرحيل الثقيلة، ولكن ليست الشّاقّة، إلى عالم النسيان. المثير أن عالم النسيان هذا ليس فراغًا باردًا كما نتوقّعه، بل يقبل على الشّاعر بهيئة حريق:

« وقبل أن تُدركني حَمحمةُ الأجل
وتتراءَى كلُّ أيام الأمام الصعب لي،
وقبل أن يشتعلَ النسيان
هيّأت نفسي... »

ما أقوى دعةُ هذه الشجاعة! بطل البريكان لا يخطو إلى المشهد الثلجي إلاّ مع ريح قديمة. غنايم هنا يدخل النسيان المشتعل أبدًا، وحيدًا، وَبِرضًا من هَيَّأَ نَفْسَهُ. حتى لو يخطر له

المشهد المُقْبِل، مثل البريكان، ريحًا عاصفةً، إلا أنّه لا يتخيّل نفسه إلا شراعًا خفيفًا فيه:

«يا فجرَ هذا النهارِ المدمّى:

استعدني – شراعي خفيفٌ وريحك صرصر..»

وتأمّل فعل الأمر الوديع: «استعدني»، التي لا تخلو من تضرّعٍ. ولكن هذه الطبيعة ليست احتضانيةً للنسيان المشتعل المقبل. ليست قانعةً بفعل الضعف أو اليأس، بل بسبب المعرفة. لقد رأينا في القصيدة الأُولى كيف يُطالِبُ عمره، الذي حرّره من أوزاره، أن يعتِقَه هو الآخر. أن يتطهّر من عبثه الشخصي. ولكن الإشارة في آخر القصيدة إلى رغبته بالمضي نحو مواعيده بعد التحرُّر لا بدّ أن تُقرن برغبة الموت. هذا الأمر لا شَكَّ يثيرُ نرفزة الشَّاعر، وجزعه البشري. فلنتأمل هذه القصيدة التي لا مجال فيها لفرصة الحوار المتأمّل بشأن النهاية. النهاية على العكس، تكشيرة دائمة. والجَزَعُ الذي يستدعي هذه الصرخة: «وليكن الطوفان!»، هو جَزَعٌ لا شجاعة فيه، بل يأسُ الإنسان الأرضيِّ، ابن الضعف:

«لو تكتملُ دوائري المفزعةُ الآن،

انتظاري طال!

أفرغتها دفاترُ الأيام في المحيط

والحاضرُ وهمٌ صار يوم يهنُ الجسم

وبابُ الفزع المفضي إلى المعلومِ

مُشرعٌ على محيط الوهم..

مُشْرَعٌ على وهمي.

لو تكتملُ حكاية الوهم معي كما خَطَّطتُها،

أو خُضْتُها،

وليكن الطوفان!»

هذا الصوت المتفجِّع، العذب في تفجُّعه، يذكّر بالسيَّاب. ما أرقّ دمعة ضعف الكائن هنا، وقدرتها على توليد الضوء من داخل العتمة. أو قدرتها على عكس الضوء المقبل من مشارف النهايات؟!

(٣)

أحيانًا، تبدو الموهبة الشعريّة العربيّة أحوجَ ما تكون إلى مواجهةٍ فعليةٍ مع حدثٍ

شخصيٍّ بحجم ما هو قدري، أو أكثر من إنساني لتُقْحِمَها مرغمةً في أَتون التجربة الشعرية الحارّة، وتقشر عنها كل إيهامات اللغة «الفنيّة» المصنوعة، وكل إيهامات المواضيع التي تمليها «الأغراض» الشعريّة المسبقة، حتى في أحسن حُلَلِها الحداثية. «الموت» الشخصيّ هو مِحْوَر محاور هذا الشيء القدريّ، وأحد أخطر عناصر الدراما الإنسانية الذي يُدهش الموهبة الشعريّة عن مشاغل اللعب اللّغوي، والعبث الخياليّ. ولكن مواجهة الموت أحيانًا، لا رجعة فيها، ومنها للأسف. السيّاب راوَحَ في محوره، ثم غذّ السَّيرَ فيه شجاعًا، وتأمّله عبد الصبور بحكمة العارف. مع قصائد محمّد غنايم رصدتُ ذلك بوضوح. وتبيّنَ لي، ما إن اطلعت على شيء من قصائده السّابقة، في مجموعته «الغرائبي»، أن تجربة المواجهة مع ما هو قدريّ حقًا، في سنة حياته الأخيرة، قد قشر لديه بالفعل، لا بالوهم الفنيّ، كل إيهامات اللغة الخيالية أو «الفنّية» المصنوعة مسبقًا، من قبل شعراء جيله. لنتأمّل معًا قصيدة، أو جزءًا من قصيدة سابقة يتعامل فيها محمد مع موضوعة معدّة أمامه مسبقًا:

«أحلام مُهَجَّنَةٌ:
تلك النجمة الفلسطينيَّة المرصّعةُ بالمسدّسات السوداء
النافرة كالحسِّ التّاريخيّ
لفلاّح طفح كيل جاموسته
على عتبة بئر البلد القديمة
فأضربت عن ارتياد هيجانها
بعد أن جرّدوها من الحلم في عز النوم

كيف «تجرم» سكاكين الجزارين عظامها
(– وقد كساها اللحم البشري بالغثاء،
وامتلأت «ركوات» الملايات بالأهازيج..)
وهي تفكّر بهبوط الكرباج على ظهرها
قبل أن يتناول الحصادون «كراديشهم»
المعجونة بسمن الغنم البلدي؟»

ما من شيء شخصيٍّ في هذا النّص. ما من معالجة لموضوع تلتقطه الموهبة الشّعرية من الحياة العامة وتدخله في منخلها الروحي والرؤيوي لتعيدها إلى قارئها وقد اكتسب لون هويتها الخاصة الجديدة، والفريدة. الشاعر هنا يلتقط موضوعةً مشتركةً، ويُدخلُها شبكة

اللغة الشّعرية الشائعة، من مفاهيم، ومفارقات لغوية، وصيغ ومحسِّنات، قد تبدو مفتعلةً حينًا، وملتبسة أحيانًا كثيرة، مثل: «النافرة كالحسِّ التاريخيِّ»، «طفح كيل جاموسته»، «أضربت عن ارتياد هيجانها»، «كساها اللحم البشري بالغثاء»... مجرد تنويعات بلاغيّة عضليّة، على معانٍ لا قيمة شعرية لها. فهياج الجاموسة صار في هذه اللعبة العضلية مجالاً مكانيًا رفضت الجاموسة ارتياده بعد أن طفح كيلها! في نصٍّ قصيدةٍ أُخرى يتحدّث عن الشاعر:

«ولأن الشاعر يحمل الدُّنيا كلها على ظهره،
يبقى افتتاح الكلام شعرًا ملاذه الأكيد
رغم ما في ذلك من شعورٍ بالملل
النابت في أصل هزيمته اليوميّة
وتخلفه عن مواعيد ممارسة الحضارة لعاداتها القمعيّة،
بل التسليم بذلك.»

الشاعر يحمل الدُّنيا على ظهره، وافتتاح الكلام شعرًا، شعور الملل، وممارسة الحضارة للقمع ...إلخ صِيَغٌ حداثيةٌ شائعةٌ لدى الجميع. مفاتيحُ تقدِّم بها الموهبة الشعريّة الشابّة نفسها للقارئ العارف مسبَقًا. حتى السّياق النثريّ الذي لا مبرّر له، إلا بحكم العُرْفِ الشائع عن معاني الحداثة، يبدو موضوعًا بمقاس. قارن هذا النّص بالنّص التالي الذي يربك الوزن والموسيقى عن قصد، والذي يعرض مشهد تساقط المجاز والوزن والقصائد الحرّة بصورة غاية في التلقائية، تقرب الحديث اليومي العادي، وكأنّك وسط مهرجان ريح من القدر لا من الكلمات:

«في كل مرة تطلبني قصيدتي
أرجع حائرًا، وريشتي يُثقلها فراغ،
وعندما، في كل مرة، ينفض فيها مهرجان الريح في شراعي المكسور،
أحتفي بحيرتي:
أنا – قصيدتي حَائِرةٌ معي
وزورقي حيرَتُه خيالْ.
وزمني وشَجَني
وأَرَقي وغَرَقي
وتَعَبي من الحالِ وما يحيرُ السؤالْ،

وما يجولُ في البال إِذا الرموز كلّها –
المذاقُ والمجازُ،
الوزنُ والقصائد الحرّةُ،
والشِّعارُ –
تساقطَت جميعها،
وصارت حيرةُ الشاعر لونًا ذا مذاقٍ حائرٍ
يحاصرُ الضَّمير في القصيدة.
...
والشِّعر إِذ يسقط في الحصار،
والرموزُ إِذ تسقطُ كلها،
تُكسَر كل العتبات في الضمائر الحرَّةِ،
والأشياء لا تلوي على شيءٍ
ولا تدري،
والسائرون في العتمة لا يدرون
والحائرون في المعاني والدلالاتِ
وأطياف التعابيرِ،
وأطرافِ الكلامِ،
لا يدرون كيف ابتدأت بنا الدورة والرحلةُ
منذ اللحظة الأُولى،
هنا، نقوم قبل أن ينبلج الصبحُ
وتَنْشَقُّ السماء عن مصيرنا المحتوم.»

ما أبلغ المُفْتَتَح الاعترافيَّ على لسان شاعر يعرف أنه مقبل على رحلة بعينها، ولكنه يحارُ أمام تفاصيلها الغامضة المُحَيِّرة المربكة، ولذا يبادر إِلى عرض حيرته أمام القصيدة، التي تنطوي هي الأُخرى على رحلةٍ غامضةٍ، محيرةٍ، مربكةٍ كهذه الرحلة التي سيُقبلُ عليها. يُقَدِّمُ للقارئ بديلاً فنّيًا غايةً في البساطة: رحلة القصيدة داخل خبرة الشاعر الغامضة، بدل رحلة الموت داخل خبرة المجهول الغامضة، حيث

«الأشياء لا تلوي على شيءٍ
ولا تدري،

والسّائرون في العتمة لا يدرون
والحائرون في المعاني والدلالاتِ
وأطياف التعابيرِ.. »

وبهذا المعنى كم تبدو الخاتمة بليغة أيضاً؟ فرحلة القصيدة تنتهي، على إيقاع الحيرة، دون دراية بأنَّ ما حصل كان « دورةً » (داخل القصيدة أو داخل الحياة، لا فرق!). ولكن الضّربة الأخيرة مُفْزِعَة حقًّا، فالدورة تنتهي بالعتمة المواربة، المطبقة، التي يعلنُ الشاعر أننا سنقوم، وندخلها « قبل أن ينبلج الصبح »!

لندن، ١٦ آب ٢٠٠٤

شاعر عراقي مقيم في لندن/ المملكة المتحدة

ساسون سوميخ

محمد حمزة غنايم:
شُعلة من الحماس الإنساني

أجل. سيجلُ الأمر في البلاد وخارجها، وسيصعب تصديقه عند أصدقائه الكثيرين وعند المستمتعين بإنتاجه الأدبيّ الذي لا ينضب. هل من الممكن أن يكونَ قد غادرَنا إلى الأبد؟ وهل يُصَدَّقَ أن تخلو المجالس من شخصيّته، وسود الصحائف من كتاباته الجديدة، المستجدّة أبدًا؟ لقد كان أبو الطيّب من أغزر الكتّاب إنتاجًا ويمكن النظر إلى أدبه بجملته كمغامرة بلوغ مثيرةٍ حاولَ من خلالها بلوغ التفرُّد الأدبيّ الخلاّق، ولكنه في الوقت نفسه لم يتخلَّ للحظةٍ واحدةٍ عن ارتباطه التامّ بشعبه ووطنه وحضارته.

ثلاثة عقود وهو ينظم وينشر ويترجم ويراجع ويحرّر دون كَلَلٍ، منذ نشرِه مجموعتِه الشعريّة الأُولى، «وثائق من كُرّاسة الدم» وحتى أيّامه الأخيرة، حين حاصره المرض اللعين شرّ حصار.

زرتُه في داره في باقة الغربية أكثر من مرّة في شهوره الأخيرة، وكنت عالمًا حقَّ العلم بحالته الصحيّة، وكان الشيء الذي أخافَنِي أوّلَ الأمر أن أجدَ هذه الشُّعلة من النشاط الانساني في بداية خمودها، ولكني فوجئت، مرةً بعد مرةٍ، بأني وجدتُ نفسَ «المحمّد»، الوثّاب المنفعل من كل فكرةٍ أدبيةٍ، الديناميكيّ أبدًا في دنيا الفكر. وفي الزيارة الأخيرة حَدَّثَنَا (وكان معي الشّاعران روني سوميك ويعقوب شقيط) بانفعالٍ شديدٍ لا حولَ مرضه العضال، بل حولَ برامجه الأدبيّة المستقبليَّة، وكرَّر اقتراحه بأن يقوم بترجمة أحد كتبي ونشره. وطبعًا لم أُصدّق هذا الكلام رغم علمي أنه لم يَكُن يكذب، بل كان هذا شعوره وأمله الحقيقيّ. كيف نفسّر هذا الموقف؟ لو كنت من هواة السيكولوجيا لربما كنت سأُعلّل موقفه بما يسمى بـ«النفي»، (denial)، أي بتكذيب الواقع وتجاهله تجاهلاً تامًا. ولكن هذا التعليل غير مُقنع، لأن الموقف المتفائل، الواثق بالنّفس وبقدراتها، يمثّل مواقف المرحوم طيلة حياته، أو على الأقل طيلة السنوات الثلاثين التي صاحبته خلالها. وليكن الأمر ما يكون، فكل ذلك مضى وانقضى وعلينا، للأسف الشديد، الاستمرار بدون محمّد.

في الأسابيع التي مضت منذ وفاته راجعتُ في ذاكرتي شريط حياته، أو بالأحرى الساعات

والأيام التي قضيتها معه وشاركت خلالها في نشاطاته. ولكوني صديق حميم للأدب العربيّ المحليّ، عايَشتُه منذ بداياته الأُولى قبل أكثرَ من خمسين سنة، وتابعتُ عن كَثَبٍ عشرات، بل مئات، من الأُدباء القدامى والجدد، فإني أستطيع القول بأني لم أُصادف إنسانًا مُخلصًا للُّغة العربيّة ولآدابها كمحمّد، وفي الوقت نفسه، لم أَجِدْ أديبًا كمحمّد شاركَ مثله في إنشاء الجسور بين أدبه القوميّ، الفلسطينيّ العربيّ، وأدب «الآخر»، أي الأدب العبريّ الإسرائيليّ.

وقد كان لنشاطه المستمرِّ أثرًا جليلاً سيذكره مؤرّخو الأدب بلا شَكٍّ، في جميع الفروع الأدبيّة، من شعرٍ وقصَّةٍ وترجمةٍ وصحافةٍ أدبيّةٍ وغيرها. وهو لم يَدَعِ الأحداث والمصائب التي تحيطُ بنا من كل جانبٍ كسرَ همّتهِ وتقييد حركته الفكرية، رغم أنه لم يَحْظَ دائمًا بالتشجيع والعضد الملائمين.

والعكس هو الصحيح، فقد مَرَّ بلحظات صعبةٍ وهو يتلقّى الهجمات العنيفة من جوانب مختلفة. فمن الجانب الإسرائيلي عاتَبَه الكثيرون على «تطرّفه» السياسيّ وتعلّقه بالأدب الفلسطينيّ حيثما كان، وانحيازه الواضح إلى أدب المقاومة والمعارضة. وحتى بالنسبة إلى النصوص الأدبية التي كان يترجمها بين اللغتين، العربيّة والعبريّة، فإن نشاطه لم يَحْظَ بالقبول التامّ، إذ اتَّهَمَه البعض بأنه لا يترجم الشعر لجماله وشعريّته، بل إن اختياره للقصائد كان خاضعًا لمواقفه السياسية، كَأنَ الشّعر يمثل آفاقًا هي خارج آفاق الحياة والسياسة!

أما الجانب العربي، فلم يكن موقف النُّقاد في مصر وغيرها من البلاد العربيّة متحمِّسًا، وذلك لمجرد أن نظرة محمد للشعر العبريّ الذي يترجمه كانت تتميّز بالاحترام وبدقّة الاختيار والتّرجمة. ومن ناحية أُخرى كان يفهم هؤلاء النقاد – أو بعضهم – «أدب المقاومة» بأنه نقل الأحداث والمواقف بالمستوى الذي يُنقل في الصحف والإذاعات، والأدب العبريّ لا يستحق الترجمة إلا إذا كان يُدينُ الواقع الإسرائيليّ بالتعميمات التي لا علاقة لها بالمفاهيم الأدبية والفنّية. لذلك فقد هاجمه البعض في مصر واتَّهَمَه بأنه من دُعاة التّطبيع لمجرد إشرافِهِ على تحرير مجلة «لقاء» العربيّة العبريّة.

ووجّه بعض الشُّعراء في مصر هجومهم إلى المرحوم لأنّه اختار باقةً من أجمل وأعنف قصائد الشعراء المصريّين الشباب في السبعينات، وجمعها في كتاب واحد أسماه «الموتُ حُبًا» (بالعربيّة)، وكأنه «سَرَقَ» قصائدهم وباعَها للإسرائيليين كَمَبيع أبناء يعقوب يوسفَ. ويجدر بي أن أُذكّر في هذا السياق أن أكثر من واحدٍ من الشعراء الذين هاجموا «محمد» عند صدور «الموت حبًا»، ذكروا لي عندما قابلتهم في القاهرة في مطلع الثمانينات أن بعض أشعارهم ظهرت في «الأنطولوجيا»، ذكروا ذلك بِفَخْرٍ واعتزازٍ يختلفان، تمام الاختلاف، عن الأُسلوب القاسي الذي هاجموا به المختارات وصاحبها!

لا أذكر متى حصل اللقاء الأوّل بيننا، ولكني أجد في رفوف مكتبتي الخاصة نسخةً من ديوانه الأوّل « وثائق من كرّاسة الدم »، قدّمها لي كهدية (لم يُذكر تاريخ الإهداء)، ثم نسخةً من « مجلة » أدبية، أو بالأحرى – مجموعة مختارات أدبية – أسماها « الصَّحْوة »، حوَت مقالات وأشعار وقصص يمثّل أغلبها الحركة الأدبية الفلسطينية والعربيّة خارج البلاد. وكان ينوي الاستمرار في نشر « الصحوة » وجعلها مجلة أدبيّة فصليّة، ولكن الظروف لم تسمح له بذلك.

قرأتُ الكتابين المذكورين فوجدتُ فيهما الحماس والشجاعة والذوق الأدبي ولكني وجدت فيهما، أيضًا، جريًا واضحًا وراء آخر « الصيحات » الأدبيّة، مما يميّز بعض الأدباء الناشئين في شبابهم الأوّل.

في تلك الفترة بالذات، أي في أواسط السبعينيات، أنهى محمّد دراسته الثانوية، ودرس لمدة وجيزة في جامعة تل أبيب حيث اختار قسم اللغة العربية وآدابها. وطبعًا شجَّعتُهُ على المضيّ في دراسته الجامعية، وكنت متأكدًا من تفوّقه ومن أنه سينضمُّ إلى طاقم التدريس حال تخرّجه، ولكن الأجواء الجامعيّة لم ترُق للشاعر اليافع، إذ شعرَ بأنّ التركيز على التفاصيل التاريخية والفيلولوجية لا تعنيه بالقدر الذي يُرغمُهُ على قضاء الأيام والليالي في قراءة « غير مُجديَة »، تبعده عن نشاطه الأدبي الواسع الآفاق. كذلك وجَد محمّد نفسه يمضي أيّامًا جالسًا في الصفوف الجامعيّة إلى جانب طلاب وطالبات لا تبلغ معلوماتهم الأدبية واللغوية عُشر ما يعلمه هو. وهكذا قرّر بعد أسابيع أو أشهر من بداية سنته الجامعية الأُولى « الانعتاق » من قيود الدراسة الأكاديميّة، وتكريس حياته للأدب ذاته لا للدراسة الأدبيّة.

حاولتُ أن أقنعه بأن يتحلّى بالصبر وينهي السنوات الثلاث للحصول على الشهادة الجامعية على الأقل، وفعلاً قَبِلَ محمّد نصيحتي وواظب على الدراسة أيامًا أو أسابيع إضافية، ولكن محاولاتي باءت بالفشل في نهاية الأمر، ومن يدري فلربما كان انسحابه من الجامعة هو البداية الحقيقية لمسيرته الأدبيّة الرائعة.

عام ١٩٨٤، بادرتُ مع زملاء عرب ويهود بنشر سلسلة كتب مترجمة من الأدب العبريّ إلى العربيّة بأقلام خيرة الكتّاب والمترجمين، وبإشراف جامعة تل أبيب. ولكن هذا المشروع، أيضًا، لم يَعِشْ طويلاً، فقد صدرت في إطاره مجموعة شعرية واحدة للشاعر داڤيد أڤيدان ترجمها الصّديق أنطون شمّاس، ثم مجموعة قصصيّة لكتاب إسرائيليين اسمها « صيد الغزالة » أشرف على تحريرها أنطون شمّاس، وفي هذا الإطار أيضًا ترجم المرحوم محمّد غنايم رواية « العاشق » للكاتب الحيفاوي أ. ب. يهوشوع. و « العاشق » روايةٌ طويلةٌ، لا يعوزها التعقيد من حيث مبناها الأدبي وأُسلوبها. وقد استغرقت ترجمتها شهورًا طويلة ومجهودًا

كبيرًا وانعكس في النص المترجَم، أي الترجمة العربية، كل ما يميّز المرحوم من إخلاص للنصّ ومحبّة للغة العربية وللأدب التجديديّ.

وقام محمّد في أواسط الثمانينات بنشر ديوانٍ آخر من شعره، ثم ديوان إضافي، وعمل رئيسًا لتحرير مجلة «لقاء» العربيّة-العبريّة التي كان يُصدرها حينذاك معهد «بيت بيرل». وأظنّ موهبته كأديب ومترجم تجلّت بوضوح تام خلال الأعداد التي قام بتحريرها من هذه المجلّة لمدّة ستة أعوام. فقد جدّد شكلها ومبناها، وحقّق ما كان يبتغيه من جعل المجلّة مسرحًا لحوارٍ أدبيّ وحضاريّ صريح وجريء بين الأدبين والحضارتين.

وأُنهي هذا العرض السريع بذكر ترجمات هامّة أُخرى قام بها في أواخر الثمانينات وأوائل التسعينات. ففي مجال القصة ترجم محمّد غنايم كتاب الأديب الإسرائيلي المعروف داڤيد چروسمان، «الزمن الأصفر». وهو ثمرة مشاهداته لما يجري في المناطق المحتلة. وترجم أيضًا كتاب چروسمان الهامّ «حاضرون غائبون» عن حياة «عرب الداخل»، آلامهم وآمالهم. والترجمة لم تُنْشَر حتى الآن في كتاب، ولكن فصول منها صدرت في الفصليات المختلفة.

أما في مجال الشعر المترجم فقد جمع محمّد ترجماته الجديدة من الشعر العبري الحديث ونشرها في مجلة «الشعراء» الصادرة في رام الله، ثم نشرها في كتابٍ أصدرته «دار الأسوار» في عكا بعنوان «نَكْتُبُكَ يا وطن القصيدة»؛ مختارات من الشعر الإسرائيلي المعاصر» عام ٢٠٠٠. وكان المرحوم قد وعد قراءه بنشر ترجمةٍ عربيةٍ لآخر دواوين الشاعر الاسرائيلي الكبير يهودا عميحاي (وكان محمّد يحب شعره حبًا لا حدود له)، والكتاب حسب علمي معدّ للطبع(١). وقد حدّثني قبل عامٍ أو أقلّ أنه شرع بترجمة مجموعة أشعار الشاعر العبري التقدمي الكبير ألكسندر پن، ولكني لا أعلم إن كان أنهى هذا العمل.

كلمة عامة عن ترجماته الأدبيّة من العبريّة إلى العربيّة: لم يتوخَّ المرحوم الطريق الممهّدة خلال عملية الترجمة، ولم يكن يقع اختياره على النصوص التي تسهُلُ ترجمتها (وكل مترجم أدبيٍّ يعلم أن هناك نصوصًا سهلة وأُخرى صعبة من وجهة نظر اللغة المترجم إليها). وخير دليل على ذلك أنه حاول قبل سنوات أن يترجم إلى العربية واحدًا من أصعب النصوص العبرية المعاصرة، ذلك هو كتاب المرحوم يعقوب شبتاي «ذكرُ ما جرى»، وهو نصٌّ مثيرٌ غريبٌ من نوعه بالنسبة للغة السامية كالعبريّة أو العربيّة. فقد كتب المؤلّف روايته هذه، وهي رواية طويلة، بدون علامات الترقيم وبدون تقسيم النّصّ إلى جمل وفقرات كالعادة، وقد قرأت صفحات من الترجمة التي قام بها المرحوم (وكان قد نشر بعضها هنا وهناك) فأُعجبت، مرةً أُخرى بذكائه وبطريقته في خلق قالبٍ لغويٍ عربيٍ يستطيع نقل النفس الطويل، اللانهائي، للقارئ العربي. وللأسف الشديد لم يحاول باحثو الأدب في هذه البلاد أو غيرها تحليل

ترجمات غنايم تحليلاً لغويًا نقديًا يفي المترجم حقَّه.

كل ما تحدّثت عنه حتى الآن يتعلّق بترجمات محمّد غنايم من العبريّة إلى العربيّة (وهو كثير لم أذكر إلا بعضه). ولكن لم أتطرّق بعدُ للمشروع الأدبيّ الضخم الذي أخذَ على عاتقه تحقيقه في مَسْلَك ترجميّ معاكس، أي من العربيّة إلى العبريّة. وكان هدف المشروع ترجمة أشعار الشاعر الفلسطيني الكبير محمود درويش، وخاصةً مجموعاته الشعرية الأخيرة التي صدرت في العقود الأخيرة من القرن العشرين وفي مطلع القرن الحالي، وكثيرًا ما كنت أسمع المرحوم يُبْدي تذمّره من انعدام ترجمات جديدة لأشعار درويش (باستثناء ترجمات أنطون شمّاس). وسمعته يَعِدُ بأن يقوم بترجمةٍ واسعةٍ ودقيقةٍ لهذا الشعر. وكان يخيّل لي أحيانًا بأن النجاح لن يحالفه في نقل مطوّلات درويش وقصائده، ذلك أنه لم يكن متمرّسًا بترجمة الشعر إلى العبرية، وكل حصيلته من اللغة العبرية وصلته عن طريق القراءة والترجمة من تلك اللغة. وفي عام ٢٠٠٠ وأنا خارج البلاد فوجئت حينما قرأت في صحيفة «هآرتس» مراجعة متحمّسة لمجموعة «سرير الغريبة» التي ترجمها ونشرها. وحال عودتي إلى البلاد قرأتُ الترجمة وأدهشني ما فيها من تفهُّم لعالم الشاعر الفلسطيني الكبير و«لنغمته» الخاصة، ومن قدرته على ترجمتها بسلاسةٍ وبأُسلوب راقٍ. وفي نفس العام تسنّى لي قراءة الكتاب الثاني من هذه السلسلة «لماذا تركت الحصان وحيدًا» قبل تقديمه للطباعة حيث صدر العام ٢٠٠١، واطّلعت بعد ذلك على ترجمته لمطوّلة «حالة حصار» التي صدرت عام ٢٠٠٣. وقد أخبرني المرحوم قبل أشهر أنه أنهى ترجمته لمجموعةٍ رابعةٍ من الشعر الدرويشيّ وهي «الجداريّة». ولا أشكّ في أنه لو لم يباغته المرض اللعين لأتحفنا بترجمات أُخرى كثيرة، ولربما ترجم انتاج محمود درويش كاملاً غير منقوص.

(١) تنشر «مشارف» في هذا العدد ترجمة القصيدة الأُولى من مجموعة يهودا عميحاي، دون التأكد من كون الراحل أنجز ترجمة سائر قصائد المجموعة.

إشارة: صدرت التّرجمة العبرية من ديواني «لماذا تركتَ الحصان وحيدًا» و«حالة حصار» عن دار «أندلس» للنشر، في تل أبيب. ومن المخطّط أن تنشر «أندلس» ما لم يُنشَر من ترجمات محمّد حمزة غنايم الناجزة، وهي «الجدارية» لمحمود درويش، بالإضافة إلى رواية «حكاية زهرة» لحنان الشيخ.

باحث ومحاضر، سابقًا أُستاذ كرسيّ الأدب العربيّ الحديث في جامعة تل أبيب

باسيليوس حنا بواردي

محمّد حمزة غنايم: شاعر النار، شاعر النور

حول مركّبات مفهوم الثورة والمرجعيّات الشعرية

«أيها الخَيَال العزيز، ما أُحب فيك على وجه الخصوص

هو كونك لا تسامح»

أندريه بريتون / بيان السوريالية

مقدّمة

لسنا في هذا المقال بصدد دراسة وافية تحيط بكل الجوانب الشعرية التي تمثّلها الأعمال الشعريّة للأديب الفلسطيني الراحل محمد حمزة غنايم، وإنما نهدف إلى تبيان الركن الأساس فيها، على ما نعتقد، ونقصد الثورة الفنيّة والشعرية ومفهومها لديه، ومدى تجذّرها في أشعاره، إضافة إلى الإحاطة بالمرجعيّات الشعرية التي انطلق منها والكشف عن مصادرها، رؤيويةً كانت، أم سورياليةً، أم صوفيةً، هادفين الكشفَ عن تأثيرها على العلاقة المركّبة بين الدالّ والمدلول في نصوصه الشعرية. إن الاستقراء النصّي لشعر محمد حمزة غنايم يكشف عن شاعرٍ أخذ على عاتقه الوصولَ، من خلال شعره، إلى الموالفة بين متناقضات الوجود لتحقيق الخير الأسمى. فالشاعر، كما يراه غنايم، وعلى ما سنرى، يجمع في شخصه جميع الأضداد الممكنة للوجود الإنساني، إضافةً إلى إدراك متعالٍ يضعه فوق المقدّرات المحدودة للإنسان العادي. ليس الشاعرُ الذي يرسمه غنايم من خلال نصه الشعري شاعرًا جماهيريًا منخرطًا في الصفوف الشعبية، وإنما الشاعر الحالم والرائي، والعارف، الذي يكرّس شعره الصميميّ ليتماهى، من علٍ ومن موقعه الفوقيّ الذاتي، مع الطموحات الجمعية العامّة. على أن هذا الموقع المشْرِف للشاعر لا يقلّل البتّة من مدى تفاعله الخلّاق مع محيطه المركّب، بل نستطيع القول إن هذا التباعد الحيويّ يفسح المجال لوضوح الرؤية الشعرية وخلق شعر ملتزم يخرج عن الدائرة المحلية الضيّقة نحو الدوائر الإنسانية غير المحدودة.

تمهيد

تعوّدَ الناظر إلى الشعر العربي الحديث الالتفات إلى مسألةٍ طالما ترجع إلى مركز دائرة النقاش الأدبي؛ ونقصد مسألة الدور الذي يُوجِب على الشعر / الشاعر تأديته تجاه المسائل الجمعيّة المحيطة به[١]. بكلمات أُخرى هل يمكن للشاعر الانفصال عن الذات الجمعيّة والغوص في هموم الفرد الإنسانية، أم عليه الانصياع لقسريّات جمعيّة مفروضة عليه تجنّده لمصلحة العام والكلّ، دون الالتفات لفرديته، أو فلنقل لتميّزه الفردي؟ المسألة إذن، قد تبدو أنها تقف عند حدّين متقاطبين؛ القطب الجمعيّ يولي اهتمامه لخطاب الواحد، الكلّي، الاندماج والانخراط والانصهار، وبالتالي الولاء، أمّا القطب الفردي فيصبّ تركيزه على خطاب المتعدِّد، المختلف، التميّز والفرادة والإبداع، وبالتالي الرفض. فالقسريّات الجمعيّة، الأدبيّة منها وغير الأدبيّة، تبحث عن مادة التلاحم والانسجام انطلاقًا من سعيها لتأسيس النظام الواحد. من جهته يقوم القطب الفردي على محاولة بناء مختلفة في جوهرها، مفادها تأسيس لنظم فردية متشعّبة، تتشابك من خلال اختلافاتها المتعدّدة الألوان. على المستوى الأدبي، يعني الولاءُ الانسيابَ ضمن التيار المألوف، لغةً ومضمونًا وشكلاً، بمعنى العدول مسبقًا عن الإبداع الأدبي المتجدّد على الدوام. التجديد في الإطار الجمعيّ يجب أن يراعي الظروف العامّة، أي أنه التجديد المشروط بشرط الولاء للإطار[٢]. ولو ناقشنا للحظة مصطلح التجديد المشروط لرأينا أننا نتكلم عن تعبير أوكسيموروني[٣] يجمع في داخله مكوّنات متناقضة بشكل حادّ. فالتجديد المشروط بالهمِّ الجمعيّ المسيِّر يعني إلغاء صفة الخلق عنه؛ إنّه من هنا تجديد سطحيّ زائل، لا يخدم على المدى البعيد حتى الهمّ الجمعيّ. على أن أمام هذين القطبين قد ينبثق قطب ثالث يجيب بالأخير عن متطلّبات المبدع المأزوم أمام النسق الجمعيّ السكونيّ. هذا القطب الذي يحمل بعض سمات التوفيق يتيح للمبدع التزامًا من نوعٍ آخرَ؛ الالتزام بالقضايا الوجوديّة والكيانيّة الإنسانيّة التي تحيد عن الشعارات المبتذلة المألوفة. من هنا يعالج الفرد المبدع قضاياه وهمومه من منطلقاته الفردية لتصبّ، كخيطٍ مميّزٍ وجليٍّ، ضمن نسيج العلاقات الجمعية المتشابكة. إنه إذن، ذلك التشابك المثري القائم بشكلٍ مستقلٍ في البناء الجمعيّ، غير المنسلخ، وفي الوقت ذاته غير المنصهر في الإطار.

هذا التميّز الإبداعي يخلق، دون شكّ، هوةً يتفاوت عمقها، بين المبدع والقارئ العادي المغموس بالإطار المعرفي الجمعي المتناسق. على أن هذه الهوة، برأيي، هي الأداة الفعّالة لخلق فكري متميّز يشحذ على الدوام العملية الذهنية والتخييليّة للأدب. هذا بالتّمام ما صنعه الشاعر محمد حمزة غنايم في نصوصه الشعريّة، وهذا هو السبب الأساس، حسب رأيي،

في عدم رواج شعره، وقلة الالتفات لهذه النصوص ومعالجتها بالنقد الموضوعي. وقبل الولوج في استقراء نصيّ لشعر غنايم يمكننا التشديد على أننا أمام شاعر أخذ على عاتقه، من بداية كتابته الشعرية، تغليبَ العنصر الفنيّ للعمل الشعري، وبالتالي البُعد الإبداعي، دون أن يُساير بهذا انتماءاتِه العقائدية والسياسية التي دفعت نحو مشاركة المبدع في المقاومة عن طريق شعاراته، إن صحّ التعبير. هل يعني هذا أننا أمام شاعر منسلخ عن الهمّ الجماعي الفلسطيني المشطور عند الشاعر إلى قسمين اثنين؛ الشق الفلسطيني كأقلية قومية داخل دولة إسرائيل، والشق الفلسطيني والعربي المتمثّل بالوجود القومي خارج حدود دولة إسرائيل؟ إن قراءة نتاج الشّاعر يكشف عن التشابك المتميّز والهمَّ الفلسطيني والعربي، بل والإنساني عامّة. على أنه تشابك مركّب لا ينصاع للتحديدات المسبقة لشعر الالتزام العادي أو شعر المقاومة، بل يعوّل على عملية الخلق الشعري الحقّ للبدء في تناول المشاكل الكيانية للإنسان الفلسطيني والعربي بشكل جدّي ومغاير. من هنا تخلّى غنايم عن الأبعاد الخطابيّة لنصّه الشعري والتعبير اللغوي العادي، وانتقل، بتأثير قراءاته العربية والعالمية المتعدّدة، إلى نصٍ شعريٍ حديثٍ يعمل على تغيير العلاقات الفكرية والثقافية والطروحات الحضارية المعطاة.

الثورة: قصيدة صمت العاصفة وسط الضجيج

في معرض حديث الشاعر الفرنسي بيار إمانويل (P. Emmanuel)، حول شِعْرِيَّة الشاعر بيار جون جوف (P. J. Jouve)، بمناسبة منح الأخير الجائزة الوطنية الكبرى للآداب، في فرنسا للعام ١٩٦٣، يؤكّد أن شِعْرِيَّة جوف، تعتمد على «مدى جوّاني هو أكثر وضوحًا بقدر ما غور نتاجه أكثر غموضًا [...] تسيطر على حياة بيار جون جوف قاعدة يتبعها منذ نصف قرن، ولم يخلّ بها قط، إنها قاعدة الجمال الذهبيّ وهي محض داخلية. الشعر، في نظر جوف، طريقة لمزيد من الكينونة، وفعل يسترجع الوحدة الروحية؛ إنه النقيض، تمامًا، للشيء الأدبي الذي يغرق في التجارة وسط الضجيج [...] إن شعر جوف، الذي يستأثر بالإعجاب الحماسي لدى عدد قليل من القراء الغريبين والعميقين [...] قد خلق حول ذاته صمتًا أبعد عنه دائمًا الجمهور الكبير. وقد تألّم الشّاعر من ذلك، ولكن كمن يتألم من قدر خلاصي»[٤]. وبرأيي يمكننا أن نعتبر الوصف أعلاه لشعرية جوف مقدمة مناسبة للعمل الشعري لدى غنايم، دون اللجوء إلى المقارنة بين الشاعرين. فقد جاء شعر غنايم مرافقًا للمدّ القومي العربي في السبعينيّات من القرن العشرين، مرافقًا في رصده دون الوقوف عند آنيّته التي عهدناها في شعر المقاومة العربي عامةً والفلسطيني خاصةً. مجموعته الشعرية الأولى

«وثائق من كرّاسة الدم»[٥] تكشف لنا عن نصٍ شعريٍ مختلف ضمن أدب الأقلية العربية الفلسطينية في إسرائيل. إن استقراء هذه المجموعة يكشف لنا عن أن الشاعر لم يمرّ، كغيره من الشعراء العرب والفلسطينيين، بمرحلة وصف الواقع كما هو بشكل تقريري، مساهمة منه في تجنيد الجماهير في النضال العقائدي والاجتماعي كما كان مألوفًا، بل ابتدأ نصّه الشعري بمرحلة أكثر تقدّمًا ترتفع من الواقع البسيط إلى الواقع المركّب نافذًا من خلال الجزئي إلى الكلّي.

تحاول قصائد هذه المجموعة أن تُحْدِثَ في القارئ خلخلةً شعريةً لا تتمّ من خلال بكائية تؤدّي إلى تعاطف شعوري، بل تطغى على القصائد، كما في باقي مجموعات الشاعر، تقنيّة «الصدمة الشعريّة»، إذا صحّ التعبير. لا يحاول الشاعر مع إطلالته الشعريّة الأُولى أن يؤسّس له قاعدة جماهيرية واسعة، بل يتعمّد صدم قارئه لإحلال خلخلةٍ ذهنيةٍ لديه، تغيّر من طريقة تفكيره. إن المُتَتَبِّعَ لهذه المجموعة يكتشف أنها شبه خالية من رموز مباشرة، كأسماء العلم أو المدن أو المواقع التي قد تحيل القصيدة إلى محدودية مكانية أو زمانية[٦]. هذه السمة النصّية تمنح لشعر هذه المجموعة، كباقي مجموعات الشاعر، أبعادًا إنسانيةً عامةً وواسعةً. فالهمُّ الفلسطيني الذي ينطلق الشاعر منه جزء لا يتجزّأ من الهموم الإنسانية العامة، على أن تعامله معه، كما سنرى، لا يطفو على سطح القصيدة إنما يتمازج في نسيجها، بشكل مُضْمَرٍ، من خلال شخص الشاعر نفسه. من هنا نتوصّل، حسب رأيي، إلى الخيط الأساس في شعر محمد حمزة غنايم، وهو تحديد دور الشاعر في عملية التغيير أو المقاومة. فالشاعر مركز هذه العملية، ومن خلاله تتحدّد الثورة المرجوة. الشاعر كوظيفة اجتماعية، وفكرية، واستشرافية يطغى على نصوص غنايم. الدور الذي يعطيه غنايم للشاعر يَنْصَبُّ ضمن وظيفة الشاعر الضحية، المحاصَر، البطل الفدائي، النبي الذي يرى برؤياه ما لا يراه الناس العاديّون. هذا الدور الذي قد يبدو للوهلة الأُولى من إرهاصات الحركة الرومانسية للأدب سرعان ما يتبيّن أنه خارج بالذات على الأبعاد الرومانسية البكائية. فالرومانسية، كحركة ثورية، سرعان ما تنازلت عن الواقع المعيش واحتمت بالعالم المثالي المرجو، بينما يحاول غنايم على طول مشروعه الكتابي الابتعاد عن المثاليات الرومانسية ليطوّر لديه قيَمًا وجوديةً عُليَا هي أقرب إلى التفسير الفلسفي المادّي الراصد لحركة الوجود المستقبلية. بكلمات أُخرى يمكن أن نجد لدى غنايم لمحات رومانسية عابرة، على أن الوسيلة، وبالتالي المحصّلة النهائية، تختلفان عن الأبعاد الرومانسية المرتكزة إلى المستوى الشعوري بالأساس. إنّ المُتَتَبِّعَ لشعره يقف على أنه يُكْثِر بل يكثّف عمدًا من صدم القارئ وكسر توقّعاته على الدوام. هذا الصدم بحدّ ذاته يُخرِج شعرَه عن نطاق الرومانسية لأنه

ينقل القارئ إلى المستوى الذهني المنطقي. وعلى الرغم من التكثيف الاستعاري المبثوث في نَصِّهِ الشعري إلا أن المحصّلة النهائية للعملية الشعرية لديه ترتكز بالمقام الأوّل إلى تفكير ذهني منطقي، على الرغم من المستويات الشعورية المتطوّرة في نصه. هكذا تبدو الثورة لدى غنايم مغايرةً للتصوّرات العادية المألوفة؛ الثورة لديه عذابات إنسانية حقيقية مفجوعة من هول حقائق الوجود المرّ. الثورة لديه فعلٌ فرديٌ لنفس الشاعر العاشق، «الدجّال»، «المغضوب عليه»، الغريب، المنذور للصمت وللحزن، للجرح النازف، للصلب فداءً نبويًا، للموت المُحْيِي:

يتخثّر فِيَّ التاريخُ
وجرحي ينْزف،
يتلو أولَ مقطع حزن مِنِّي، [...]
أولَدُ من صُلْبِ التاريخ مراره
فأنا أبعث هذا العصر نبيًّا(٧)

الشعر، حسب غنايم، جوهر هذه الثورة، إنه الحدّ الفاصل بين الموجود الفارغ والأحلام المَرْجُوَّةِ الممتلئة حياةً منبعُها الموت:

وللكلمات،
أفاقت على ضجة في الحياة
بدت أنها غادرت ثرثرات المقاهي –
مناسكها: مقصلة
ترقب ما اختاره الناس (أعناقها)
بالتساوي وتحكم؟ زورق. [...]
وتحلم...
أو يحكم البرزخ المتكامل
الثورة، الفرز والعاصفة(٨)

الشعر، إذن، عملية فرز تعيد ترتيب الأُمور للتخلّص من «ثرثرات المقاهي» الفارغة تلك التي تكرّس زمن الجهل والموت؛ موت بيوت الناس، أو بيوت الشِعر، أو قاطني هذه البيوت، بيوت سكونية توحي بالخراب. في هذا الوقت بالذات تأتي الكلمات / الشعر لتكون الحَكَم العادل والقاسي في الوقت ذاته. إنه المقصلة؛ آلة القطع المثمر بين عهد الحلم و«الزمان

الرديء». وعليه فالثورة توجب القطع كوسيلة وحيدة من أجل التخلُّص من فراغ قاتل، وتوجب التخلّي عن عادات باتت ميّتة بروحها. الشعر زورق يقيم هذا الخط الفاصل بين العهدين، ويقيم برزخًا يحمي الآتي. على أن الشاعر لا يكتفي بأن يكون الشعر فرزًا، أو حاكمًا حياديًا، بل على الشعر، بالوقت ذاته، أن يحمل سمات العاصفة(٩) الهادرة المندفعة قُدُمًا، تلك التي تقتلع الهشّ ويبقى بُعْدَها الراسخ المتشبِّث. هذا القطع يؤدّي بالأخير إلى الاستناد إلى مرجعيات ثقافية وحضارية مغايرة تنبت في تربة جديدة. القطع يحمل معه على المستوى اللغوي لغةً جديدةً تتنافر والمفاهيم اللغوية القديمة البالية، من هنا فالثورة التي يتحدّث غنايم عنها تعبُر البعد اللغوي المجرّد لتنصبّ في عملية تغيير شاملة تؤدي إلى تحوّلات في المفاهيم السائدة(١٠). على أن هذا القطع لا يؤسّس عند غنايم للآنية، وإنما ينطلق منه إلى مستقبلية لا تشرق إلا إذا كان الشاعر مصدرها:

ليكن خبزا! وقصائد تسند عشب الجوع إلى صحراء القلب تهزّ الوجه المتقصّف
بالبهجة تترك في فجر الإنسان حمائم خضراء وبيضاء وأعمدة وجذور وألسنة
وأساطير حكايات أرصفة أشجار مدائن عشق / وقلت :لتكن دنيا!(١١)

من هذا المنطلق يصبح الشعر / الثورة مآل الناس في تحقيق الخير الأسمى للبشرية، إنه التحوّل المنقذ من «سنوات عجاف»(١٢) مظلمة تُكرّس الجوع والعطش والخوف والبرد، وتمنع الإنسان من دفء الحياة، أو فلنقل يصبح الشاعر وسيلة لجسر الهوّة بين متناقضات الكون جمعاء، موحّدًا العالم في جوفه؛ جوف القصيدة(١٣).

القصيدة الشّارحة والميتا-أدب

يأخذنا مفهوم الثورة عند غنايم، كما بيّناه أعلاه، إلى معالجة أُسلوب مركزي في العملية الشّعرية لديه، ونقصد بذلك تكثيفه لكتابة القصيدة الشارحة في العديد من نصوصه، على طول فاعليّته الشعرية. يتفرّع هذا المصطلح عن المصطلح العامّ، الميتا-أدب، الذي يتضمّن في داخله الميتا-دراما، والميتا-قصة، والميتا-نقد والميتا-شعر، إلخ. في الأدب العربي يحمل هذا المصطلح أسماء عديدة، منها القصيدة النرجسية، والقصيدة في مرآة ذاتها، القصيدة الملتوية على ذاتها. وتعكس النصوص الميتا-شعرية وضعيّتها من أجل الكشف عن العلاقة بين الشعر والواقع والشعر ونفسه، بغية إعادة بناء العالم وفق مشاحنات اللغة. إنها نصوص تعيد، من خلال القصيدة، النظر في العملية الشّعرية ومقوّماتها. القصيدة الشّارحة إذن توازي في المحصّلة النهائيّة النّصَّ النَّقديَ للشعر، يعبّر الشاعر من

خلالها عن وجهة نظره الشّخصية من الكتابة الشّعرية. على أن القصيدة الشّارحة تهدف برأيي إلى ما هو أبعد من النقد الأدبي المجرّد؛ إنها محاولة من الشاعر لتبئير (focalization)، الفكرة الشعرية وصبّ الاهتمام على مدى مركزيّتها، ليس فقط في القصيدة، وإنّما في إجراء أيّة تغييرات جذرية لوجودنا(١٤).

عند غنايم تأخذ أبعاد هذا الأُسلوب أهمية خاصة. فالشاعر لا يتنازل البتّة عن نظم القصائد الشّارحة في جميع مجموعاته الشعرية، أو ما تمّ نشره في الصحافة الأدبية. وبالتالي فإن تناول هذا الأُسلوب بالتحليل يرجعنا إلى بحث مفهوم الشعر عند غنايم، الأمر الذي يشغل الحيّز الأكبر برأيي في نتاجه الشعري. فالشعر، مركزُ القصيدة لديه، ممثّلٌ عن الوضع الحضاري العربي العامّ. بل إن الشعر، حسب الشاعر، يقدّم الوسائل، لتغيير الوضعية العربية الراكدة، كما أسلفت. فـ« عتبات الريح »، التي يرمز من خلالها للحركية والتغيير أو حتّى للقصيدة، يجب أن تأتي وتُلامس أطراف الإنسان / الشاعر العربي لتتمّ عودة حضور الإنسان / الشاعر العربي إلى الساحة الحضارية:

يا « عَصفَنا المأكول »،
يا نفيرنا
لا بدّ من زلزلة تنصرنا على انقلاب الحجر الأسود في مئزرنا [...]
لا بدّ أن تنتشري يا عتبات الريح في أطرافنا...
حتّى نجيء [...]
أشعارنا
استقالت من مصيرنا المحبوس في الأقفاص،
من فضاء العَرَب المفجوع بانتظارنا(١٥)

الشّعر، كما يتجلّى من النص أعلاه، أداة للانطلاق إلى الفضاء الرّحب الواسع، فضاء لا حدودي يتيح للإنسان / الشاعر العربي التحرّر من أقفاص تحاصر مصيره وتحدّده. التعبير « عصفنا المأكول » الذي يحتوي على تبادل للحواس (synaesthesis)(١٦)، بالتالي يؤدي إلى تعميق المعنى المراد، هذا التعبير يعود ويؤكّد أن العصفَ الحركي، ذلك الذي من شأنه أن يغيّر ويحرّر، مغيّبٌ ومهضوم حقّه. من هنا يأتي نداء الشاعر للعصف وللنفير. نداء من يمقت الوضعية الآنية مستجيرًا بالخلاص.

الوضع اللغوي، وبالتالي الثقافي والحضاري، لا ينمّ إلا عن عجز قاتل، حسب رأي الشاعر؛ عجز يمنع القيامة الحقيقية، تلك القيامة الواعدة بالأمل، الحالمة ببريق في العيون

الذابلة القريبة من الموت الموحش. القيامة اللغوية الحضارية فعلٌ ضد للحصار والمحاصَرة، فهي بلانهائيّتها تعيد تشكيل الأبعاد الفكرية، بِحُرِيَّةٍ غيرِ مُنْتَهِيَةٍ:

القيامة شكل / لا نهائي يزرع البرق في العيون / يحاولني الدخول في طقوسه / ويعلّق قصائدي من قوافيها / قافية / بالضّاد مكتوبة / ببول مواضيع الإنشاء العصرية / المتهاوية في تيار الأشياء المتدفّق / وقافية مصحوبة بالسّعال / تهجؤها القطط العجاف بالسلّ"[١٧].

إنّ هذه الحالة الحضارية المَرَضِيّة الباعثة على الجفاف القاتل مردّها الحصار والتقوقع ومسايرة الأشياء، دون التوقُّف والفحص في جدوى التدفُّق مع التيار السائر دون هدف. الوضع الراهن بمأساويته، ذاك العاجز عن طرح الأسئلة والتساؤلات[١٨]، ينتج شعرًا محاصرًا، بل ذابلاً، هو أقرب إلى صورة الموت واللاجدوى: «كلّ القصائد / صارت معلّبة / أوراقنا / معتّقة / والدماء التي قفزت من محاجرنا / كتبت: / أصفر أيها الحرف / أسود يا ورق النخيل»[١٩]. المشكلة الأساس، إذن، تكمن في الفكر المحاصَرِ والخيال المُؤَطَّرِ، دون الاهتمام بالصورة الحقيقية للوجود. الإطار من هذا المنطلق نزيف يُفْرِغُ الإنسان من عناصر وجوده، ويؤدي إلى الموت؛ الموت الهادم الذي لا قيامة بعده: «تتركين فِيَّ لون الرياح / ولا تدركين أن الإطار نزيف»[٢٠].

على أن الشاعر لا يدعو، كما قد يُفهم ضمناً، إلى سيطرة تامة للعقل / العلم، ليصبح العقل وسيلة حصار جديدة؛ إطار إضافيّ يحدّ من انطلاق نحو الآفاق، وجوديةً غير محدودةٍ. عملية الكتابة، من هنا، يجب أن تتداخل والحدسَ الرؤيوي للشاعر، وإلا فَقَدَ إمكانية الجرأة على الكتابة الحقّة؛ كتابة التغيير والثورة والقيامة: «قد جرؤت يداي وما اكتفيت. / كنت محاصرًا بالعقل. / قلت: نهضت / قلت: نهضت»[٢١]. من جهته لا ينكفئ غنايم عن العقل / العلم هربًا من المعرفة بل لأن كليهما لا يؤمّنان المعرفة الحقيقية. العقل / العلم يرتبطان، أساسًا، بالأرض، وهذا برأيي، أضيق من أن يتّسع لخيالاته وأحاسيسه. وعلى الرغم من ذلك تبقى العملية الشعرية لدى غنايم ذهنية استعارية مزدوجة التعامل؛ بمعنى أن تحرّره من سيطرة العقل لينطلق إلى عوالم معرفية أعمق من تحديدات العقل، يخلق نتاجًا شعريًا مركّبًا يستلزم مهارات عقلية مجرّدة لفكّ رموزه. وإذ يتحرّر الشعر من العقل المجرّد يفرض على قارئه قراءته، ليس فقط من خلال أحاسيسه ومخيّلته، وإنما بالأساس من خلال عقله ومنطقه المتطوّرين.

إزاءَ هذا الوضع اللغوي والشعري المأساوي، يتبادر إلى ذهننا السؤال المركزي؛ ما هو الحلّ

الذي يطرحه الشاعر إذن؟ يقترح غنايم عددًا من الحلول المنفصلة والمتشابكة في آنٍ واحدٍ، فهو يقترح الجنون[٢٢] والصمت[٢٣] حلّيْن أساسيّيْن للوضع الثقافيّ، وبالتالي للوضع الحضاري العام. فالصمت والجنون سويّة مدخل مؤدٍ للقيامة. إنّهما الحرارة والجَيَشان يبعثان على الأمل بميلاد جديد وسط عصور ميّتة[٢٤]. الصمت، من جهته، وسيلة الشاعر لخلخلة العالم بأسره، لرسمه من جديد بألوان الحياة. الصمت من هذا المنطلق لون جديد يبعث في الوجود واللغة حياةً أُخرى ويحرّرهما من اختناق طغى على مكوّناتهما[٢٥]. الصمت بالنسبة للشاعر وسيلة الوصول إلى عمق المكوّنات، فهو ضدّ للقشرة السطحية / اللغة التي تمارس طغيانها على العالم المحيط به، ولا تؤدّي إلاّ إلى العدم: «إنه الصمت الذي يخترق القشرة»[٢٦]. الصمت عند الشاعر فعل مُكَمِّل للجنون، على الرغم من التناقض الظاهري بينهما. فالصمت فعل تغيير تمامًا كالجنون، وهو فعل رفض تمامًا، كما أن الجنون رفض للقائم المحصور في العقلانية المشوّهة: «وفي دمي امتدّ كالسؤال / كالوليمة. / اقتحم المدى كالرفض / كالجنون».[٢٧]

المرجعيّات الشعرية:

لقد رأينا في تحليلنا أعلاه مدى تجذُّر العملية الشعرية في قصائد محمد حمزة غنايم، وحجم التداول الواسع الذي خصّصه الشاعر لهذا الموضوع، إيمانًا منه بأهميّتها في إعادة صياغة أساليب فكرية حديثة تعيد الإنسان العربي إلى الحضور العالمي، وتخلّصه من جمود ذهني يقضي على أية إمكانية للتغيير. والسؤال الذي يتوجّب طرحه في هذا المجال هو: ما هي المرجعيّات الشعرية التي انطلق غنايم منها؟ أو بكلمات أُخرى، ما هي المفاهيم الشعرية التي آمن الشاعر بها وجنّدها في كتابته الشعرية؟

يمكننا أن نحيل مرجعيات الشاعر الشعرية إلى عدد من المدارس الشعرية العربية والعالمية، فالمُتَتَبِّع لشعره يقف على سعة اطّلاعه على الآداب العالمية والعربية، من خلال تكثيفه للتناصّ المباشر والمُضْمَرِ واستدعاء النصوص العديدة، من الأدب العربي والعالمي، على حدّ سواء. إنه من هنا شعر المثاقفة متعدّد المرجعيّات. صفة المثاقفة هذه توسّع القاعدة الجمالية للنصّ الشعري، لأنها تحمل معها شحنات ثقافية متنوّعة تمتزج في بوتقة واحدة.

الركن الجمالي الأساس الذي يرتكز غنايم إليه هو القصيدة – الرؤيا، وهو ركن تتشعّب عنه مفاهيم عديدة للعملية الشعرية عند الشاعر. القصيدة الرؤيا هي، من هذا المنحى، القصيدة الميتافيزيقية، تلك التي تحاول سبر الغور الإنساني العميق وفهم العلاقات الباطنية الحقيقية لمكوّنات الوجود. تبعًا لذلك تتجرّد القصيدة – الرؤيا من الطبيعة العقائدية

والاجتماعية المباشرة وتُعنى بالإنسان والوجود والحرية والفرد، ضمن كشف هو أشبه بالكشوفات النبوية. إن هذا النوع من القصائد يشكّل نظامًا معرفيًّا وجماليًا، في الوقت نفسه. فالشاعر الرائي الميتافيزيقي يعتمد على المعرفة الحدسية كوسيلة لفهم العالم. إنها الطريقة المختلفة كلّيًا عن طريقة المعرفة الذهنية؛ فقوى الحدس الشعرية، كما يؤمن أصحاب المذهب الميتافيزيقي، تمنح الشاعر المقدرة على الإحاطة بالحقيقة الماورائية، واكتشاف الباطن والمجهول. الشعر من هذا المنظار لا يفسّر الواقع / العالم أو يعكسه، ملتزمًا نظرية المحاكاة التقليدية، بل يعيد خلقه وفقًا للتطلّعات الشخصية للشاعر وبواسطة تجربته. جماليًا تنعكس الرؤيا من خلال إيمان الشاعر بشخصانيّته؛ فالأفكار مهما كانت مصادرها لا تعني للشاعر بشيء إلا من حيث هي انعكاس لتجربته ونفسه، بمعنى آخر يوظّف الشاعر جماليّات شعره وفق رؤيته ورؤياه الشخصيّتين. هكذا يمكننا الفصل بين شعر الرؤيا كتجربةٍ كيانيةٍ تعتمد الغور نحو العوالم الداخلية بحرّيتها المطلقة، وبين الشعر المحاكي، الشعر الصنعة الذي يهدف إلى الإقناع(٢٨).

عند غنايم تتوحّد الرؤيا بالنبوّة والأنبياء. فالشعر / الشاعر صوت يصرخ بالبرية(٢٩) كحنّا المعمدانيّ، يُنْذِرُ بالشرّ وينبّه الناس إلى الغضب الآتي، أو كزرقاء اليمامة(٣٠) تلك التي حذّرت قومها من الدمار ولم يسمعوا لها فَحَلَّ الهوانُ بهم. فالشاعر يرى الدمار / الحرف آتيًا متخفّيًا على شكل شجر كما حصل مع زرقاء اليمامة، على أن الشاعر يقلب مفاهيم هذه الأُسطورة التراثية ليؤكّد أن الدّمار الذي يجيء قد يُحْيي. الشاعر / زرقاء اليمامة يرى ما لا يراه الناس؛ يرى أن الحرف / الشجر المُدَمِّرَ هو الحلّ الوحيد للخلاص المنشود. هذا الحرف يتأرجح بين شقّين متلازمين أبدًا، الصمت والرؤيا؛ الصمت بمعنى الكتابة الحقّة التي تخرج عن مفاهيم الكتابة العادية، والرؤيا تلك التي ترى الآتي وتحذّر منه: «إنّي لأرى شجرًا يمشي / يتأرجح بين الصمت وبين الرؤيا / إني لأرى شجرًا يمشي بين الزمن العار / وبين العتمة»(٣١). هذه الأحرف صليب فداء وخلاص يجرّه الشاعر ليفدي به العالم، أنها الطَرْقة المُفْزِعة التي تحذّر وتوقظ الناس من سبات جهلهم وسكونهم(٣٢).

الشعر / الرؤيا يصبح، في هذا السياق، سببًا للهدوء المثمر واسترداد الحقّ. فالشاعر الذي يكتب بالدم أشعاره، يرشّ الجراح بالسكون، شرط أن يسمع نداءَ ونبوة الرياح الشعرية الجديدة، الحركية المتجدّدة. الرياح / الشعر بنبوءتها ورؤياها البعيدة المدى تغيّر التربة إلى تربة أشدّ وأخصب، تعيد الحياةَ إلى النسغ الوجودي الجافّ. على أن ذلك لن يتحقّق إلا إذا شقّ الشاعر، بإيعاز من نبوءة الرياح، رحم اللغة البتول التي لم تتلطّخ إلا بدماء الشاعر الفادي بقيامته؛ برماده:

كلّ وجه ينام في دماه وحيدًا [...]
بين اللظى وطعم الرماد [...]
تنبئني مدارج الرياح أنني
أرشّ في الجراح روعة السكون
وأنني أكتب في كراسة الدماء أحرفي
أشقّ رحم فجرها [...]
تنبئني، وآهٍ من نبوءة الرياح
أن ما يضيع، يستردّ
وأن صخرة تقلع من جذورها
تمدّها بتربة
أشدّ[٣٣]

إن هذا «الإدراك المتعالي» لدى الشاعر، الذي يعيد من خلاله تشكيل الكون ضمن حدسه المتفوّق عن الإنسان العادي، هو بالأخير الإدراك الميتافيزيقي الرؤيوي. غنايم لا يكفّ في جميع أشعاره عن اعتبار الشاعر شخصًا فرديًا خاصًا يملك مقدرات حدسية متفوّقة تعزله عن الناس العاديين، أو على الأقل تفصله عن الجماعة العامة وعن الواقع المحسوس. إنّ اعتقادنا هذا مبنيّ في الأساس على تلك الشخصية التي يبنيها غنايم للشاعر؛ الشخصية الحاضنة لكل أنواع المتناقضات، من أُلوهية وانبعاث وقيامة وصلب وفداء وكتابة بالدم، ونبوءة وعشق، أمام المعصية والخطيئة والشكّ والتأزُّم والقلق واللعنة والانكفاء والعزلة والجنون والضياع والتشرُّد والاغتراب[٣٤]. إنها دائمًا تلك الشخصيّة الضحيّة التي تحاول إرشاد المجتمع وتحذيره من الويلات ومن السبات الهادم، وهي مستعدة للموت لتخليصه من يبابه الجماعي. إذن نقف من خلال هذا النموذج الأعلى للإنسان؛ أي للشاعر، أمام قطبين منفصلين، تحكم علاقتَهما مركّباتٌ ضديّة عديدة؛ القطب الأول هو الشاعر المدرك، الرائي، العالِم، المكوِّن،[٣٥] والقطب الثاني هو المجتمع الجاهل، الراقد في مآسيه دون أن يدرك كيفية الخروج منها. من هنا تتحدّد العلاقة بين القطبين، فمن خلال تعالي الإدراك الحدسي للإنسان الشاعر وتمايزه عن الجماعة العامة يتعالى شعره عن الواقع ويتجاوزه، مخلّفا تناقضا عميقًا بين رغبة الفداء والخلاص عند الشاعر، من جهة، وعدم إدراك واستيعاب المجتمع لهذه النعمة، من جهة أُخرى. المجتمع إذًا، وانطلاقًا من عدم وعيه، ينفي الشاعر، والشاعر بذاته ينعزل عن المجتمع ليكوّن منارةً مرتفعةً تنير للشعب طريقه، ولكن من الأعلى[٣٦].

ويتّضح من نموذج الإنسان / الشاعر الذي رسمه غنايم، كما جاء أعلاه، أنه يدمج بين النظر للشاعر كنبيٍّ وكملعون في الوقت ذاته، وهو يدمج بهذا بين نظرة المدرسة الرومانسية التي اعتبرت الشاعر نبيًا ومنارةً، وبين نظرة الرمزيين ومن بعدها الوجوديين، الذين اعتبروا الشاعر ملعونًا ومنحطًّا وضحيّةً مغتربةً بروحها عن المجتمع. هذا النموذج هو نفس النموذج الذي تبنّته مجلة « شعر » البيروتية[٣٧]، والذي تأثّر به الشاعر، برأيي، بشكل عميق. وينطلق هذا النموذج، بقطبيه، من أن الشاعر فرد عالٍ، ذو قدرات حدسية غير اعتيادية؛ بكلمات أُخرى يعود هذا النموذج إلى صيغة الفرد الميتافيزيقي الرؤيوي المشارك في المنفعة العامة للمجتمع، ولكن من موقعه المتعالي المنفصل. على أن هناك أمرًا أساسيًا آخر يجمع بين غنايم وجماعة مجلة « شعر »، على المستوى الفلسفي للعملية الشعرية ونموذج الشاعر. يقول غنايم في مقدمة كتابه « نون وما يسطرون »: « سأُضيف، إذن، أن كل عملية كتابة لا يكون هدفها الإنسان، زائفة ولو كانت طلقة تتفسّر »[٣٨]. من هنا فإن العملية الكتابية عامة، وبضمنها الشعرية، يجب أن تنطلق من الإنسان وتعود منه صدى لوجوده، أي أن الشّعر الحقيقي يجب أن يعكس تجربة الشاعر الذاتية وعلاقاته بالأبعاد الإنسانية العميقة للوجود الإنساني. هنا بالذات يتلاقى موقف غنايم مع أُطروحة مجلة « شعر » التي أكّدت مرارًا على أهمية شعر الإنسان، الكائن الوجودي القلق المغترب بروحه عن الذات الجمعيّة المحيطة به. وقد أكّد يوسف الخال، الشاعر والناقد اللبناني، ومؤسّس مجلة « شعر »، على هذا الموقف في بيانه النقدي الشهير، والذي كان بمثابة بيان تمهيدي لأُطروحات مجلة « شعر »، لاحقًا. على الشاعر، حسب الخال، أن يعبّر عن تجربة وجودية يعيها ليس فقط من خلال وعيه الذهنيّ المجرّد، وإنّما من خلال قلبه ووجدانه وحدسه، ويجب أن تكون كل الموضوعات الشعرية التي يتناولها منصبّة على الإنسان؛ أي أن التجربة الشعرية بالمحصّلة النهائية هي تناول عميق لموضوع واحد غير نهائي؛ الإنسان[٣٩].

من هنا، وعلى الرغم من الاغتراب الروحي المرافق للشاعر المنارة، إلا أن شعره؛ « شعر الإنسان » يصب بالأخير في خدمة البشرية جمعاء. ففي زمن يجب أن يتحوّل الرفض فيه إلى ضده، ليصبح معيارًا أخلاقيًا بديلاً للقبول السلبيّ المدمّر، لا يطمح الشاعر إلا للوصول إلى الإنسان: « قولوا للعشّاق المنفيين على جسد الرؤيا! / يأتيكم زمن تتقلّب فيه نساء السلطان على جمرة الشهوة / [...] ويصير الرفض فضيلة. / قولوا! / وأنا منكم! / [...] وأنا لا أبغي إلا الإنسان! »[٤٠]. هذا الوصول يعني بالدرجة الأُولى أن الكتابة عامة تستقي محتوياتها ولغتها وجماليّاتها من الإنسان. من جهة أُخرى يعني الوصول إلى الإنسان محاولة الشاعر في تغيير هذا الإنسان، إنه عمليًا الوصول الذي سيؤمّن رفض

المطروح المبتذل وإحلال الجديد المتألّق.

وترتبط القصيدة – الرؤيا، كَرُكْنٍ أساسٍ في العملية الشعرية عند غنايم، بمرجعيّتيْن جماليّتيْن، لغويّتيْن، وعقائديّتيْن، شديدتي التأثير في شعره، وهما المرجعية السوريالية والمرجعية الصوفية، على الرغم من البون الشاسع الذي يفصل بين السوريالية والصوفية في جوهر كلّ منهما[٤١]. فالسوريالية كحركة تحرير تهدف إلى تحرير اللغة والكيان الإنساني والعالم، أو كشكل من أشكال «إلغاء الامتيازات الفنية، والعلمية وغيرها، والبدء بالتحرير المنزَّه، بعزل هذه المادة الذهنية التي يشترك جميع الناس بها، هذه المادة التي دنّسها العقل حتى اليوم»[٤٢]، تصبّ في مركز تصوّرات غنايم الشعرية. فهو يفتتح مقدمة مجموعته الشعرية «نون وما يسطرون» مؤكدًا: «أطفحُ بالألوان المكعّبة لأخلق سوريالية ملتزمة»، وينهيها متسائلاً: «أخيرًا هل يمكن خلق سوريالية ملتزمة؟»[٤٣]. يَعْرِف غنايم أن التعامل مع الحركة السوريالية ضمن الأوضاع الفلسطينية العامة أمر يخرجه عن الالتزام الجمعي المعهود، لأن السوريالية هي بأساسها حركة ثورية فردية. ولكن يبدو أن الشاعر يرى بالوضع الفلسطيني مشهدًا سورياليًا متواصلاً، وبالتالي فإنه يطمح إلى خلق سورياليةٍ ملتزمةٍ أو مُؤَطَّرَةٍ، تخدم الذات الجمعية العامة. والسؤال الذي يُسأل في هذا المجال، لماذا يحاول الشاعر خوض الالتزام السوريالي بالذّات، وكيف ستفيد حركةٌ، تجمع في داخلها الكثير من الطروحات الفوضوية الذاتية، القضيةَ الفلسطينية المرتكزة إلى أبعاد جمعية مقنّنة؟ يمكن أن تكون الإجابة عن هذا التساؤل مرتبطة بمدى الاهتمام الذي أولته هذه الحركة لمفاهيم الفن الثوري المستقل وتقديسها لقضايا تحرير الإنسان أينما كان، وارتباطها، من بداياتها، بأربع نقاط رئيسة، هي الحلم، والثورة، والحب، والشعر. هذه النقاط الأربع، والحلم على وجه الخصوص، ترتبط بالقصيدة – الرؤيا؛ الركن الأساس في العملية الشعرية عند غنايم، كما أسلفنا. فالسوريالية، من حيث هي مفهوم للفن، وللشعر خاصة، ترتبط بالظواهر اللاواعية للكيان الإنساني، لذا فإن «الحلم والثورة المصنوعين ليتعاهدا لا ليتنابذا»[٤٤] يحقّقان في تعاهدهما الهدف الأسمى للإنسان والشاعر؛ أي تحويل الفِكْر وتحويل العالم. فالحلم أداة الشاعر الأقوى لإضاءة عتمات النفس الإنساني؛ إنّه على المستوى الشعريّ الكتابةُ الحرّة والمتحرّرة من رقابة العقل والذهن، وهي، في الوقت ذاته، مساحة المصالحة بين الحلم والفعل، وفيها يتمّ «تسهيل التداخل بين الواقع والخيال [...] وتوظيف الخيال لصالح الواقع القائم، انطلاقًا من هذا الواقع بالذات»[٤٥].

قد يجيب هذا التعاهد بين الثورة والحلم على تساؤل غنايم حول السوريالية الملتزمة، وعلى تساؤلنا، أعلاه، حول مدى نجاعة السوريالية في خدمة القضية الفلسطينية.

فالسوريالية تقدّم بدائل أخلاقية وطروحات جديدة يتمّ من خلالها تغيير العالم والوضع القائم وحلّ المشكلات الرئيسية للحياة(٤٦). من هنا، لا تعني مسألة الحلم عند غنايم الابتعاد عن الحياة الفعلية، وهي، في الآن ذاته، ليست آلية ابتعاد وهرب، بل العكس هو الصحيح، الحلم أداة تغيير للواقع: «بالحلم أغيّر شكل الأشياء أُقاوم في الحلم اللهجات الكوفية أتطاول كالله»(٤٧). الحلم، إذن، يحقّق لغنايم الثورتين الأساسيّتيْن في حياته، تغيير الترتيب العام للعالم وتغيير اللغة القديمة المتداولة، ويصبح الشاعر بهذا خالقًا يعيد التكوين. إن السوريالية بالنسبة للشاعر بشرى الإنسانيةِ لإحلال السرور في العالم، أي أنها بشرى التغيير للوضع العربي والإنسانيّ المحزن: «في رحم اللغة السوريالية / قامات / فرح»(٤٨). السورياليةُ، من هذا المنطلق، تُسلّحُ الشاعرَ بسلاح المقاومة ضد اللغة التقليدية، الأمر الذي يعود على الإنسان العربي بالفرح الحقيقي المفقود. الوضع القائم بالنسبة للشاعر، كما يبدو، يغلّفه الحزن، وليست اللغة، واللغة السوريالية على وجه الخصوص، إلاّ مسلك الخروج عن هذه الحالة(٤٩). على أن هذا الفرح يرتكز، أيضًا، إلى مرجعية قريبة وبعيدة عن السوريالية في الوقت نفسه، ونقصد المرجعية الصوفية. لقد مزج غنايم بين الفرح المستقى من السوريالية لتغيير العالم وبين الفرح الصوفي الذي ينطلق منه كجذر نحو التفجير المدمّر المحيي. على أن ارتباط الشاعر بالصوفية هو أبعد ما يكون عن وجهتها الدينية الداعية إلى السكونية والفناء بالله. لقد استقى الشاعر من الصوفية وجهتها غير التقليدية في ترك السطح والاعتماد على الباطن العميق والمعرفة الرؤيوية الحدسية. الصوفية من هنا، تتوافق ومفهومَ الشاعر حول الكتابة الشعرية والقصيدة – الرؤيا، والأنظمة المعرفية المغايرة المؤدية إلى كشوفات لا تستطيع الأنظمة المعرفية العادية الوصول إلى عمقها(٥٠). الصوفية، من وجهة نظره، أداة ثورة، ضد الوضع الراكد، على سطح كون حزين: «بين الجذر الصوفي وبين العنق كشفت مداخل للجسد الليلي ضربت سديم الأرض وفجّرت براكين فرح»(٥١). هكذا تشترك السوريالية والصوفية في إعادة الفرح إلى العالم، ضمن منظور الرؤيا، أو المشاهدة أو الكشوفات، أو الحلم، وهي جميعها صيغ بديلة للأنظمة المعرفية والجمالية السائدة، تلك التي خرج الشاعر ضدّها على الدّوام. هكذا سخّر غنايم السوريالية والصوفية كحركتين ثوريّتيْن فرديّتيْن في خدمة الذات الجمعية التي ينتمي إليها، لكنّه فعل ذلك من موقعه النخبوي المتعالي. إذن هل نجح الشاعر في خلق سوريالية ملتزمة؟ نعم.

إجمال

والسؤال، ختامًا، هل القضية عند غنايم هي بالفعل تشكيل قصيدة سياسية تندرج ضمن الأدب الفلسطيني الذي فُرضت المقاومةُ عليه، وفرضها هو بالتالي على نفسه، أم أنها قصيدة فردية، أو لعبة فنية شعرية تحاول سبر النفس الإنسانية؟ الجواب عن هذه التساؤلات يرجعنا عمليًا إلى دور الشعر العربي الحديث. إن الاستقراء النصيّ لشعر غنايم يؤكّد أن القصيدة لديه تجمع في داخلها، وفي الآن ذاته، الهمّ السياسي الفلسطيني الجمعي، إضافةً إلى الهمّ الفردي للإنسان أينما تواجد، أو على وجه أدقّ، همّ الفرد / الشاعر المتميّز الحامل لعذابات الوجود الإنساني العام. على أن القصيدة عند غنايم تحمل السِّمة الأساسية للشعر الحديث وهي سمة الخروج عن المألوف وتبني لغة الخلق والإبداع. من هنا يصبح النص الشعري ليس أداة لتعبير سطحي عن المشاعر الإنسانية، وإنما وسيطًا لا غنى عنه في كشف نور الآفاق المغمورة. النصّ من هذا المنظار يتعدّى حقله التعبير المباشر المنتهي مع الانتهاء من قراءة القصيدة، ليصير مدى للتفكير البتول، إن صحّ التعبير؛ التفكير فيما لم يُفكَّر به حتى الآن. القارئ من هنا لا يقف عند نهاية القصيدة الفعليّة، بل تثير فيه القصيدة أبعادًا مستفزّة تجعل من قراءاته مقدمة لحالات وجودية وذهنية مغايرة تحيد به عن السائد المعياريّ المبتذل. وعليه تفتح هذه القصيدة لقارئها، من خلال طروحاتها المركبة والعلاقات المتشعّبة فيها بين الدالّ والمدلول، تفتح مجالاتٍ مزدوجةً من البناء والهدم، على المستوى الأدبي / الفنّي والوجودي.

عند غنايم يتبدّل التعبير الشعري المحدود الذي يحيل على تجربة عادية ليصبح رمزًا متعدّد القراءات والدلالات، فالمفردة المعجمية سرعان ما يتبدّل معناها ضمن العلاقات الشعرية المركّبة للنصّ. وهو في تبنّيه للقصيدة – الرؤيا وبالتالي للغة السوريالية والصوفية وأنظمتهما المعرفية، يخلق نظامًا استعاريًا ولغويًا، وبالتالي معرفيًا يحاول من خلاله طرح بدائل معرفية وأخلاقية وجمالية. الشاعر من هذا المنحى يسلّط لغته ألسنة نار تحرق القائم المبتذل المهترئ، وينير للإنسانية مسالكَ بديلة توعد بالفرح المنشود. غنايم إذن شاعر نار تُحْيِي ونور يضيء من علٍ، يمارس شطحاته وأحلامه بكلّ نخبويّتها لتحقيق السعادة الإنسانية العامّة، حتى ولو كان يدفع بذلك ثمن رواجه الشعري.

هوامش

١ تحيلنا هذه القضية بالضرورة إلى مصطلحي «أدب الاتصال» و «أدب الانفصال»، بمعنى أن الاتصال، منطلِقًا من مفهوم المحاكاة، يتمّ من خلال التصاق الشاعر بالنظم المعرفية والأخلاقية الثابتة. أي النص الأدبي عاكس سلبي للأنساق المعرفية الجاهزة. الأدب في هذه الحالة لا يحدث تغييرًا في الموضوعات، أو في تصوّر هذه الموضوعات، إنه في الحقيقة أدب يعكس الصورة الثابتة للعالم الموجود، دون محاولة تغيير في مفهومه أو وعيه. العقل من هذا المنظور يشغل حيّزًا سلبيًا في إدراك العالم، لأن الصورة اللفظية الكلامية تتطابق تمامًا والصورة الذهنية، وعليه فإن الأديب وفق هذا المفهوم يلتزم بمحاكاة عالم جاهز دون أية محاولة منه لإعادة تشكيله. أما في ما يتعلّق بمعنى الانفصال فهو انفصال المبدع عن العالم الخارجي بملامحه الثابتة، نحو غوره وأعماقه الإنسانية والعاطفية الداخلية، ليصل إلى العام من خلال الخاص، ويتوسّل الرمز للكشف عن الأعماق الإنسانية. راجع حول خصوصية نظرية «المرآة» في الأدب واشتقاقاتها، في عصفور ١٩٩٨، ص ٢١– ٤٩ راجع أيضًا حبشي ١٩٥٧، ص ٨٩. وحول نموذج «البرج العاجي»، ونموذج «المنارة»، في الشعر الحديث، راجع سنير ٢٠٠٢، ص ٣–٢٠.

٢ حول الأُطر الدينية والسياسية والسلطوية في الثقافة العربية، راجع أدونيس ١٩٨٣، ص ٥٩؛ اليوسفي ٢٠٠٢، ص ٨١–١٥٥.

٣ «الإرداف الخَلْفي» على حدّ تعبير مجدي وهبة. راجع وهبه ١٩٧٤، ص ٣٧٤.

٤ راجع: «شعر»، ع ٢٥، ١٩٦٣، ص ١٤٧.

٥ راجع: غنايم، ١٩٧٥.

٦ على الرغم من وجود بعض أسماء العلم في هذه المجموعة الشعرية، كاسم الشاعر الإسباني لوركا والفرنسي رامبو والشيخ عز الدين القسّام والبطل الخرافي سندباد، كربلاء، إلا أن التعامل مع هذه الأسماء لا يتمّ من خلال انتماءاتها الجغرافية وإنما تمثّل لدى الشاعر رموزًا إنسانية عامة يلج بواسطتها، كجزئيّات، إلى الوضع الإنساني العام؛ إلى الكلّيّ. راجع: غنايم ١٩٧٥، ص ٣١، ص ٣٧، ص ٤١، ص ٥٦، ص ٧١.

٧ راجع قصيدة «قراءة في وثيقة الدم» في غنايم ١٩٧٥، ص ٧٧.

٨ راجع قصيدة «بديهية تشبه الفرز» في غنايم ١٩٨٤، ص ٦–٧.

٩ يُكْثِرُ الشاعر في نصوصه من استعمال موتيف الريح، دالاً من خلاله على التغيير والحركية التي تشكّل ضدًا شافيًا أمام الركود الآني. راجع على سبيل المثال لا الحصر قصيدة «أُحدّق فيك... مصلوبًا» في غنايم ١٩٧٥، ص ٢١؛ وقصيدة «كتابة على ضريح عز الدين القسّام» في غنايم ١٩٧٥، ص ٧١؛ وقصيدة «قراءة في وثيقة الدم» في غنايم

١٩٧٥، ص ٧٥.

١٠ يقول أدونيس في هذا المجال «نجعل الماضي يتطاول ويمتد»، بل أن نقطع بين طرائقنا ورؤانا الشعرية وبين طرائق الماضي ورؤاه. وعلامة القطع هي هذا التنافر». راجع: أدونيس ١٩٥٩، ص ٨٧.

١١ راجع قصيدة «معبد الكلمات»، في غنايم ١٩٨٨، ص ١١٠.

١٢ راجع قصيدة «ألف لام ميم» في غنايم ١٩٨٨، ص ١١٣.

١٣ ويقول المفكر رنيه حبشي في هذه المسألة: «إذا كان وعي الشاعر مُوجبًا للوحدة، فمن المتوقّع إذن في استقباله للعالم بحواسه وبصيرته المنفتحة أن يسعى لتوحيده. حينذاك، يكتشف بأن الأشياء التي تُعمر العالم أصبحت تتوامأ، وبأنها تقدّم توحدًا في صميم تباينها، وبأن كلاً منها يتلاقى مع الآخر كخيوط نسيج واحد، وبأن الوحدة تباين». راجع حبشي ١٩٥٧، ص ٩١.

١٤ حول هذه الظاهرة الأدبية راجع خريس ٢٠٠١؛ سنير ١٩٩٢، ص ١٣-١٤؛ سنير ٢٠٠٣، ص ١٤؛ فاضل ١٩٩٥، ص ٣١؛ بواردي ٢٠٠٣، ص ١٩٢-٢٠٣؛ O'Neill 1997; Waugh 1984; Huri 2003, pp. 252-279; Rose 1993, pp. 91-99; Boireau 1997.

١٥ من قصيدة «عتبات الريح» لغنايم، «مشارف»، ع ٢٢، ٢٠٠٣، ص ١٢-١٣.

١٦ حول هذه التقنية واستعمالاتها الشعرية، راجع وهبه ١٩٧٤، ص ٥٥٥-٥٥٧؛ Preminger 1993, pp. 1259-1260; Cuddon 1998, p. 889.

١٧ من قصيدة «التربيع والتدوير». راجع غنايم ١٩٨٤، ص ٤٧-٤٨.

١٨ من هذا المنطلق يشكّل كلّ من السؤال والتساؤل طرحًا مقلقًا لفحوى السير مع التيار المتدفّق. المساءلة تشويشٌ للاطمئنان الممتلئ بفكرة اختيار الأسهل، أو الموجود، وتشكيكٌ في نجاعة السير في التلم الواحد. المساءلة من هنا حفرٌ لمسارات وجودية لم يتمّ حفرها بعد. راجع حول السؤال عند غنايم، قصيدة «قَلْبٌ لزرقاء اليمامة»، في غنايم ١٩٨٤، ص ٢٤؛ ص ٣٢.

١٩ من قصيدة «بالأحمر وبالأخضر». راجع غنايم ١٩٨٤، ص ٥٠-٥١.

٢٠ من قصيدة «أُحدّق فيك ... مصلوبًا». راجع غنايم ١٩٧٥، ص ٢١.

٢١ من قصيدة «إذا أنت قصفت الجيل». راجع غنايم ١٩٨٤، ص ٤١.

٢٢ قارن مع تداعيات الجنون الاجتماعية والشعرية عند أدونيس وأنسي الحاج في بواردي ٢٠٠٣، هامش ٤٠ وهامش ٤١، ص ١٣٣-١٣٤. ونحن إذ نذكر الجنون نذكر معه

تداعيات مرافقة له، كالرفض واللاعقلية والعبثية واللامعقول، وكلها تداعيات تدخل في العملية الشعرية عند غنايم من خلال مصطلح الجنون.

٢٣ لا يقصد الشاعر بالصمت الخضوع والإذعان والرضا، كما قد توحي دلالات هذه الكلمة في التعبير المألوف، إنما يعني الشاعر بالصمت تلك اللغة الأُخرى المتحرّرة من قيود اللغة العادية. الصمت من هذا المنطلق فعل تحرّر قد يعبّر عمّا في نفس الشاعر أكثر من الحروف التي اعتاد تناولها في عملية الكتابة.

٢٤ يقول غنايم في هذا السياق: «تنهارين بذاكرتي نزيفًا مخمليًا / أعرّيه كلّما لاح لي في أُفقك الحموم طعم / الصمت والجنون [...] تتركين فيّ لون الرياح / ولا تُدركين أن الإطار نزيف / وأن اقتراب الهجيرة مني جنون». من قصيدة «أُحدّق فيك... مصلوبًا». راجع غنايم ١٩٧٥، ص ٢١.

٢٥ يقول الشاعر في هذا المضمار: «معذرة، / إن كان الصمت يلوّن بؤبؤ عيني بالحزن / ويشطرني نصفين / يسكب في ذاكرتي ظلاً في صدر مخنوق». من قصيدة «تذكرة دخول على الفاتحة». راجع غنايم ١٩٨٨، ص ١٢٢. ويقول في موقع آخر: «أسأل وجهي عن غيمة حزن شرقية / تأتيني، وجهي لون الحلم، / ولون الصمت / لو تمنحيني أبحر فيه الصمت / وأهزّ لك الدنيا». من قصيدة «عن اللغة المتعبة». راجع غنايم ١٩٨٨، ص ١٢٥.

٢٦ من قصيدة «مراثي الشاعر العاشق». راجع غنايم ١٩٨٨، ص ٢٢.

٢٧ من قصيدة «قلب لزرقاء اليمامة». راجع غنايم ١٩٨٤، ص ٢٤. ويعود الشاعر في هذه القصيدة ليؤكّد أن اشتعاله واحتراقه المخلّص لا يتمّ إلّا بالصمت على فاجعته، وأن الجنون طريقه نحو الانحراف عن الأخلاقيّات السائدة الفارغة. راجع غنايم ١٩٨٤، ص ٣٤–٣٥. وراجع أيضاً اعتباره المجنون شاعرًا ينذر ويحذّر كصوت صارخ في البرية، في قوله «أنا المجنون الشاعر / ياما قلت لهم: / هذا حلم في ليلة صيف». راجع قصيدة «ألف لام ميم» في غنايم ١٩٨٨، ص ١١٤.

٢٨ على الرغم من الطروحات العديدة التي عالجت القصيدة – الرؤيا، انطلاقًا من فهم جبران خليل جبران للشعر، ومحاولات شعراء مجلة «أبولو» وبعض طروحات مجلة «الآداب» الوجودية، إلا أن القصيدة-الرؤيا تبلورت كمشروع فكري أيديولوجي مع جماعة مجلة «شعر» بزعامة يوسف الخال وأدونيس ومشاركة أُنسي الحاج وشوقي أبي شقرا وفؤاد رفقة وعصام محفوظ وغيرهم. للوقوف على ماهية القصيدة – الرؤيا ومركّباتها الفلسفية والشعرية، في مجلة «شعر» راجع باروت ١٩٩١، ص ٦٤–٧٣؛ بواردي ٢٠٠٣، ص ١٥٢–١٦٢. وحول طروحات «الآداب» المتواضعة في هذا المجال، راجع صفدي ١٩٥٤، ص ٥٣؛ صفدي ١٩٥٥، ص ٢٠.

٢٩ راجع قصيدة «قلب لزرقاء اليمامة»، في غنايم ١٩٨٤، ص ٢٧.

٣٠ جاء في «خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب» لعبد القادر البغدادي، المطبوع في مطبعة بولاق بالقاهرة، عام ١٨٨٢: «هي من بنات لقمان بن عاد، ملكة اليمامة. واليمامة اسمها، فسميت البلدة باسمها. وقيل اسمها: عنْز، وهي إحدى الزرق الثلاث أعينها، والزباء، والبسوس. وكانت جديسية، وحين قتل جديس طسمًا استجاش قبيلة طسم حسان بن تبع إلى اليمامة، فلما صاروا من جو على مسيرة ثلاث ليال صعدت الأطم الذي يقال له: الكلب، فنظرت إليهم، وقد استتر كل بشجرة تلبيسًا عليها، فارتجزت بقولها:

أُقسم بالله لقد دب الشجر

أو حمير قد أخذت شيئًا تجر

فكذّبها قومها، فقالت: والله لقد أرى رجلاً ينهش كتفًا، أو يخصف نعلاً. فما تأهبوا حتى صبحهم الجيش. ولما ظفر بها حسان، قال: ما كان طعامك؟ فقالت: درمكة في كل يوم بمخ قال: فبم كنت تكتحلين؟ قالت: بالإثمد. وشق عينها فرأى عروقًا سودًا من الإثمد. وهي أوّل من اكتحل بالإثمد من العرب». راجع «الموسوعة الشعرية»، قُرصٌ مُدْمَج، نسخة عام ٢٠٠٣.

٣١ من قصيدة «قلب لزرقاء اليمامة»، في غنايم ١٩٨٤، ص ٢٨.

٣٢ يقول غنايم في هذا المجال: «إني قادم أجرّ كالمسيح أحرفي / بعتمة الهجير اختفي / أُسطورة وطرقة على الأبواب». راجع قصيدة «قلب لزرقاء اليمامة»، في غنايم ١٩٨٤، ص ٢٤. وحول موتيف الشجر راجع أيضاً، قصيدة «كتابة على جذوع شجر الليل القاسي»، في غنايم ١٩٧٥، ص ٣٨–٤٠. هذا ويستعمل الشاعر موتيف الفزّاعة دالاً من خلاله على الشاعر الذي يقلق الناس في هدوئهم ليوقظهم سباتهم. راجع قصيدته «في نقد الشعر» في غنايم ١٩٨٨، ص ١٤.

٣٣ من قصيدة «وثائق من كراسة الدم». الكراسة الأخيرة. راجع غنايم ١٩٧٥، ص ٦٠–٦١.

٣٤ نُدرج فيما يلي بعض النماذج لهذه الشخصية، كما وردت في النصوص الشعرية عند غنايم:

النّصّ	القصيدة
«مصلوب في الساحات، أنا الحلاج»	«صورة، مزمور». غنايم ١٩٧٥، ص ١٥.
«لكن العالم يبلى / يهرب مني، لا يعرفني»	«قراءة ثانية». غنايم ١٩٧٥، ص ١٣.
«يستشهد الحسين ثمّ تأخذ الأشياء لونها / وتغرق السكينة»	«قصيدة إلى لوركا». غنايم ١٩٧٥، ص ٣٧.
«مصلوبة الجفنين والعينين يا فينيق / وأنثني / لتصهل الأحزان من حولي / وكل الرؤى تفيق»	«ترنيمة من أجل الفينيق». غنايم ١٩٧٥، ص ٤٥.
«أقرأ في كرّاسة دم في البئر المهجوره / ما	«وثائق من كرّاسة الدم». الكرّاسة الأُولى.

قالته العرّافة للريح المذعورة» («البئر المهجورة» قصيدة يوسف الخال الشاعر المنبوذ. ب. ب.)	غنايم ١٩٧٥، ص ٥١.
«أرسم قصيدتي / المبعثرة على جبين الرب، / المسيح... / لا فرق»	«قراءة في وثيقة الدم». غنايم ١٩٧٥، ص ٧٣.
«وما بين أهلي وبستان روحي قفر وزمان تأجّل»	«ظهورات عروة بن الورد». غنايم ١٩٨٤، ص ١٤.
«هذا الذهاب انحناء / وهذا الجنون / طريقي / إلى / المعصية»	«قلب لزرقاء اليمامة». غنايم ١٩٨٤، ص ٣٥.
«وانحرف القوم / كلما انحرف الحرف / كلما انحرف القوم للمحرقة»	«بالأحمر والأخضر». غنايم ١٩٨٤، ص ٥٣.
«منذ سنين وأنا أعتاد المنفى / لغموا خاصرتي بالغربة [...] وقوفًا / يا أيّها المشرّدون. / وقوفًا / يا ترى هل تسمعون؟ / قولوا للعشّاق المنفيين على جسد الرؤيا [...]»	«العصافير تلتاح في الذاكرة». غنايم ١٩٨٨، ص ٩٢–٩٣.
«يختمر الطين على القلب ولا نار تؤانسني ولا حب ولا دفء ولا ساحل تشرق منه الشمس فما أضيعني»	«معبد الكلمات». غنايم ١٩٨٨، ص ١٠٩.
«كنت غريبًا / فتعالى الله»	«ألف لام ميم». غنايم ١٩٨٨، ص ١١٤.
«ابتدائي _استباق الخطيئة – فارتعد يا حزين»	«محمد حمزة غنايم». غنايم ١٩٨٨، ص ١٢١.
«وأنا إذ أذكرُ / أذكر منفاي زمانا وحدي / أسائله اسمي، وأُكابر في سرّي: / بلدي لا يذكرني!»	«يا هدهدها.. ثمّ أقمني!». غنايم ٢٠٠٣، ص ١٥–١٦.
«وقهرًا تجيء إلينا المنافي، / لنحفظ منها – فقط – مشهد الغوص في التّيه»	«الكبار». غنايم ٢٠٠٣، ص ١٧.

٣٥ يقول غنايم في مقدرة الشاعر على إعادة الخلق: «مهرة تركل الليل وتغفو، / مهرة ترجعين / عدونا أقاليم العشق والموت / نَعَقْنا مزامير الجنون، / فجئت: ماء وطين». راجع قصيدة «يوم» في غنايم ١٩٧٥، ص ٣٠. وراجع أيضاً، قصيدة «تكوين»، في غنايم ١٩٨٨، ص ٢٠–٢١.

٣٦ للتوسّع في هذه العلاقة المركّبة راجع: سنير ٢٠٠٢؛ باروت ١٩٩١، ص ١٠٣–١٠٧. هذا ويقول الشاعر في هذا السياق: «هنا وردة / هنا عشبة / بسمة / طلقة / هنا الموت

تحت الأظافر / ملء الرماد وملء الخطيئة / ترجّلت من دمي / أنا الخوف والبعث والجوع صوتي المُسَفْلَتْ / بي من الخوف الذي أشتهي جمرة / تكتوي خلفها العاصفة / ووشم الدماء تراب سفر». من قصيدة «قلب لزرقاء اليمامة». راجع غنايم ١٩٨٤، ص ١٨-١٩.

٣٧ راجع حول هذا النموذج في باروت ١٩٩١، ص ١٠٤-١٠٥.

٣٨ راجع غنايم ١٩٨٨، ص ٨.

٣٩ يؤكّد الخال هذا الموقف من خلال البندين الأوّل والسادس من بيانه حول «مستقبل الشعر العربي في لبنان»، إذ يقول: «أولاً: التعبير عن التجربة الحياتية على حقيقتها كما يعيها الشاعر بجميع كيانه؛ أي بعقله وقلبه معا [...] سادسًا: الإنسان في ألمه وفرحه، خطيئته وتوبته، حريته وعبوديته، حقارته وعظمته، حياته وموته، هو الموضوع الأول والأخير. كل تجربة لا يتوسطها الإنسان هي تجربة سخيفة مصطنعة لا يأبه بها الشعر الخالد العظيم». راجع الخال ١٩٥٧، ص ٣٨٣-٣٨٤.
هذا وقد نُشر البيان في: «محاضرات الندوة اللبنانية»، ع ٥، ١٩٥٧، ص ٣٦٧-٣٨٤. وقد أعيد نشره في كتاب «عهد الندوة اللبنانية: خمسون سنة من المحاضرة»، في العام ١٩٩٧، ص ٣٣٧-٣٤٤، راجع الخال ١٩٩٧. وراجع التعليقات حول هذا البيان في: خير بك ١٩٨٦، ص ٦٥-٦٩؛ بنّيس ١٩٩٦، ص ١٢-١٣؛ ص ٣٣-٣٤؛ موسى ١٩٩٣، ص ١٩١-١٩٢. بواردي ٢٠٠٣، ص ١٤٦-١٤٨.

٤٠ من قصيدة «العصافير تلتاح في الذاكرة» في غنايم ١٩٨٨، ص ٩٣.

٤١ على الرغم من محاولة الكثيرين التوفيق بين الحركتين الصوفية والسوريالية، إلا أن جوهر هاتين الحركتين مختلف تمام الاختلاف. فبينما تسير الأُولى ضمن التيار الديني، ترفض الثانية التوجُه الديني، من أساسه. فالسوريالية حداثة غربية تتوّج موت الله، والمحبوب فيها ملموس بجسده، بينما ينحو الصوفي في اتجاه الفناء بالله، ومحبوبُه هو الله بذاته. ويرفض الشاعر والناقد العراقي الأصل، عبد القادر الجنابي (ولد ١٩٤٤) محاولة أدونيس في كتابه «الصوفية والسوريالية»، تبنّي هذا المنحى التوفيقيّ، نظرًا للتشويه الثقافي الحاصل من خلاله، حسبما يرى. للتوسُّع، راجع أدونيس ١٩٩٢؛ الجنابي ١٩٩٦.

٤٢ كما يرى الشاعر والناقد الفرنسي أندريه بريتون (A. Breton) (١٨٩٦-١٩٦٦)، مؤسّس الحركة السوريالية، في الربع الأوّل من القرن العشرين. نقلاً عن داغر ١٩٧٩، ص ٧٧.

٤٣ راجع غنايم ١٩٨٨، ص ٧-٨.

٤٤ راجع داغر ١٩٧٩، ص ٨٢.

٤٥ راجع داغر ١٩٧٩، ص ١٠٢.

٤٦ جاء في «بيان السوريالية»: «تستند السوريالية إلى الاعتقاد بالحقيقة العليا لبعض أشكال التداعي مهملة لحين ظهورها، بالقدرة الكلية للحلم، باللعبة المتجرّدة للفكر. تميل إلى أن تدمّر نهائيًا كل الأوّليات النفسية الأُخرى وأن تحلّ محلّها في حلّ المشكلات الرئيسية للحياة». راجع داغر ١٩٧٩، ص ٣١٥.

٤٧ من قصيدة «قبر للخامسة مساء»، في غنايم ١٩٨٨، ص ٨٢.

٤٨ من قصيدة «في رحم اللغة الحجرية»، في غنايم ١٩٨٤، ص ١٢.

٤٩ على أن السوريالية ليست حالة مسيطرة على جميع قصائد الشاعر، ولكنها تتداخل في العديد من القصائد من خلال الحلم أو طريقة الكتابة الآلية المنفلتة من الرقابة الذهنية. الأبعاد الاستعارية التي نراها عند غنايم وتراكيب الجمل المتداخلة والمتنافرة، في الوقت نفسه، يضفي على الكثير من القصائد أبعادًا سوريالية، أو صور شطحات الصوفي المتدفّقة على غير ترتيب عادي، على ما سنرى لاحقًا.

٥٠ يقول القشيريّ في هذا المجال: «وصاحب المحاضرة يهديه عقله، وصاحب المكاشفة يدينه علمه، وصاحب المشاهدة تمحوه معرفته». راجع القشيريّ ١٩٤٠، ص ٤٣. وحول مفهوم المعرفة الصوفية، راجع سلامة – قدسي ٢٠٠٢. وراجع حول التأثيرات الصوفية على الشعر العربي الحديث، في سنير ١٩٨٥؛ سنير ٢٠٠٢.

٥١ من قصيدة «معبد الكلمات»، في غنايم ١٩٨٨، ص ١٠٨.

المراجع

- أدونيس (علي أحمد سعيد). «محاولة في تعريف الشعر الحديث». «شعر»، ع ١١، ص ٧٩–٩٠، ١٩٥٩.
- أدونيس (أ). «الثابت والمتحوّل. بحث في الاتّباع والإبداع عند العرب». بيروت: دار العودة، ١٩٨٣.
- أدونيس. «الصوفية والسوريالية». لندن: دار الساقي. ١٩٩٢.
- باروت، محمد جمال. «الحداثة الأُولى». دبي: اتحاد كتّاب وأُدباء الإمارات، ١٩٩١.
- بنّيس، محمد. «الشعر العربي الحديث: الشعر المعاصر». الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٩٦.
- بواردي، باسيليوس. «مجلة شعر والحداثة الشعرية العربية». أُطروحة دكتوراة، جامعة حيفا، ٢٠٠٣.
- الجنابي، عبد القادر. رسالة مفتوحة إلى أدونيس في الصوفية والسوريالية ومدارس أدبية أُخرى. بيروت: دار الجديد، ١٩٩٦.
- حبشي، رينه. «الشعر في معركة الوجود». «شعر»، ع ١، ص ٨٨–٩٥، ١٩٥٧.
- الخال، يوسف. «مستقبل الشعر العربي في لبنان». «محاضرات الندوة اللبنانية»، ٥

(١٩٥٧)، ص ٣٦٧–٣٨٤، ١٩٥٧ .

– الخال، يوسف. « مستقبل الشعر في لبنان ». ضمن كتاب: « عهد الندوة اللبنانية: خمسون سنة من المحاضرة » (دون معدّ). بيروت: دار النهار. ص ٣٣٧–٣٤٤، ١٩٩٧ .

– خريس، أحمد. « العوالم الميتا–قصية في الرواية العربية الحديثة ». عمّان – بيروت: دار الفارابي ودار أزمنة للنشر والتوزيع، ٢٠٠١ .

– خيربك، كمال. حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر: دراسة حول الإطار الاجتماعي– الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية. بيروت: دار الفكر، ١٩٨٦ .

– داغر، كميل قيصر. « أندريه بريتون ». بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٩ .

– سلامة–قدسي، عرين. « مفهوم المعرفة الصوفية عند كلّ من المحاسبيّ، الكلاباذيّ، والقشيْريّ »، أُطروحة ماجستير، جامعة حيفا، ٢٠٠٢ .

– سنير، رؤوبين. « الأُسس الصوفية في الشعر العربي الحديث / ١٩٤٠–١٩٨٠ »، أُطروحة دكتوراة، الجامعة العبرية، القدس، ١٩٨٥ . (بالعبرية)

– سنير، رؤوبين. « الزيت في المصباح لن يجفّ: جدلية البرج العاجي / المنارة في مرآة الشعر الملتزم ». الكرمل – أبحاث في اللغة والأدب ١٣ (١٩٩٢) ، ص ٧–٥٤ .

– سنير، رؤوبين. « ركعتان في العشق: دراسة في شعر عبد الوهاب البياتي ». بيروت– لندن: دار الساقي، ٢٠٠٢ .

– صفدي، مطاع. « التزام الأدب الحدسي ». « الآداب »، ٦ (١٩٥٤)، ص ٥٠–٦١، ١٩٥٤ .

– صفدي، مطاع. « الأرض والشعر ». الآداب، ٢ (١٩٥٥)، ص ١٨–٣٢، ١٩٥٤ .

– عصفور، جابر. « المرايا المتجاورة ». القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٨ .

– غنايم، محمد حمزة. « وثائق من كراسة الدم ». طولكرم: الدار الأهلية، ١٩٧٥ .

– غنايم، محمد حمزة. « المائدة وأحوال السكّين »، شفاعمرو: دار المشرق، ١٩٨٤ .

– غنايم، محمد حمزة. « نون وما يسطرون ». كفر قرع: دار الشفق، ١٩٨٨ .

– غنايم، محمد حمزة. « حالات زَوَغان ». « مشارف » ٢٢ (٢٠٠٣)، ص ٧–٢١ .

– فضل، صلاح. « أساليب الشعرية المعاصرة ». بيروت: دار الآداب، ١٩٩٥ .

– القُشَيْريّ، عبد الكريم بن هوازن. « الرسالة في علم التصوّف ». القاهرة: مطبعة الباب الحلبي، ١٩٤٠ .

– موسى، منيف. « في الشعر والنقد ». بيروت: دار الفكر اللبناني، ١٩٩٣ .

– وهبه، مجدي. « معجم مصطلحات الأدب ». بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٧٤ .

– اليوسفي، محمد لطفي. « فتنة المتخيّل [١]: الكتابة ونداء الأقاصي ». بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٢ .

- Boireau, Nicole (ed.). 1997. Drama on Drama. Dimensions of Theatricality on the Contemporary British Stage. London: Macmillan Press LTD.
- Cuddon, J. A. 1986. A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. Cornwall: Blackwell Publishers.
- Huri, Yair. 2003. "The Queen Who Serves the Slaves: From Politics to Metapoetic in the Poetry of Qāsim Haddād". Journal of Arabic Literature 34 (2003), pp. 252-279.
- O'Neill, Michael. 1997. Romanticism and the Self-Conscious Poem. Oxford: Clarendon Press.
- Preminger, Alex (ed.). 1993. The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics.
- Princeton: Princeton University Press.
- Rose, Margaret A. 1993. Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern. Cambridge: Cambridge University Press.
- Waugh, Patricia. 1984. MetaFiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. London & New York: Methuen.

باحث ومحاضر فلسطيني بدرجة دكتوراة في موضوع الشعر العربي الحديث في جامعة حيفا

يهودا عميحاي

مفتوح مغلق مفتوح

الآلهة تتبدّل، الصلوات باقية إلى الأبد

(١)

رأيتُ في الشّارع، في أُمسية صيف،
رأيت امرأة كتبتْ كلماتٍ
على ورقة مبسوطة على باب خشبيّ مغلق،
طوت ووضعت بين الباب والـ« مزوزا »(١) وذهبت لحالها .

وما رأيتُ وجهها ولا وجه الشخص
الذي سيقرأ المكتوب
وما رأيت الكلمات .
على طاولتي حجر مكتوب عليه « آمين »،
قطعة من شاهدة، بَقِيَّةٌ من مقبرة يهودية
تهدّمت قبل ألف عام، في المدينة التي بها وُلدْت .
كلمة واحدة – « آمين » – محفورة عميقًا في الحَجَر
آمين صعبة ونهائية عن كل ما كان ولن يعود،
آمين ليّنة ورنّانة كما في الصلاة،
آمين آمين، ولتكن إرادة كذلك .

شواهد تتحطّم، وكلمات تَعْبُر، وكلمات تُنسى،
الشفاه التي قالتها صارت ترابًا،

لغاتٌ تموتُ كالبشر،
لغاتٌ أُخرى تنبعث،
آلهةٌ في السماء تتغيّر، آلهةٌ تَتَبَّدَل،
وتبقى الصلوات إلى الأبد.

(٢)
ثيولوجيا يهودية، ثيو، ثيو، في طفولتي عرفتُ ولداً
كان اسمه ثيودور، مثل هرتسل[٢]، لكن أُمه نادته
ثيو، ثيو، من ساحة اللعب، عُدْ للبيت يا ثيو
لا تمكث مع الأولاد السيّئين،
ثيو ثيو، لوغ، يا يا.

أُريد إلهًا يُرى ولا يَرى، لكي أقوده
وأحكي له ما لا يراه، وأُريد
إلهًا يُرى ويَرى. أُريد أن أرى
كيف يُغطّي عينيه، كولد يتظاهر أنه أعمى.

أُريد إلهًا، مثل نافذة إذا فتحتُها
أرى السّماء بينما أنا في البيت،
أُريد إلها مثل بابٍ يُفتح للخارج فقط،
لكن الإله كالباب الدائر على محوره
داخلاً وخارجًا، على دوائره يدور
بدون بداية بدون نهاية.

(٣)
أقول بعقيدة راسخة
إن الصلوات سبقت الله.

الصلوات خلقت الله،
الله خلق الإنسان
والإنسان يخلق صلوات
تخلق الله الذي يخلق الإنسان.

(٤)
الله درج صاعد
إلى مكان ليس موجوداً مرةً أُخرى، ولعله ليس موجوداً بعد
الدرج عقيدتي، والدرج خيبة أملي
أبونا يعقوب عرف ذلك في حلمه
الملائكة فقط زَيَّنَت درجات السُّلّم
مثل شجرة أرْز مزينّة في عيد الميلاد
وأُغنية الدرجات هي مديح
لإله الدّرجات.

(٥)
عندما غادر الله الأرض نسيَ التوراةَ
عند اليهود ومنذ ذلك الحين وهم يفتّشون عنه
ويصرخون في إِثره، نسيتَ شيئًا، نسيتَ، بصوتٍ عالٍ
ثَمَّتَ أُناس آخرون يفكرون أن هذه هي صلاة اليهود.
ومنذ ذلك الحين وهم يسعون في إِيجاد رموز في التوراة
عن مكان تواجده كما قيل، «اطلبوا الله بوجوده،
نادوه وهو قريب». لكنه بعيد.

(٦)
آثار أقدام العصافير على الرَّمل في شاطئ البحر،
مثل مخطوطة دوّنها أحدهم، لتذكّر

أشياء، أسماء، وأرقام وأماكن.
خُطَى العصافير في الرمل ليلاً
تبقى في النهار أيضًا، لكنني لم أرَ
العصفورة التي حفرَتْها. هكذا الله.

(٧)
أبانا ملِكُنا. ماذا يصنع أب
أبناؤه أيتام بينما هو حي؟ ماذا يفعل أب
أبناؤه ماتوا وسيصبح أبًا ثاكلاً إلى أبد الآبدين؟
يبكي ولا يبكي، لا ينسى ولا يذكر.
أبانا ملِكُنا. ماذا يفعل ملك
في جمهورية الآلام؟ يعطيهم
خبزًا وتسالٍ، مثل أيّ ملك،
خبز الذكرى وتسلية النسيان.
خبز وأشواق، أشواق إلى الله
وإلى عالمٍ أفضل. أبانا ملِكُنا.

(٨)
إله النّصارى يهودي، بَكّاءٌ قليلاً،
وإله المسلمين يهودي عربي من الصحراء، مبحوحٌ قليلاً،
إله اليهود فقط هو غير يهوديّ.
مثلما هورودس الآدومي احْضِرَ ليكون ملك اليهود،
هكذا جلبوا الله من المستقبل اللانهائي
إلى مُجَرَّدٍ ليس تمثالاً ولا صورةً ولا شجرةً، ليس حجرًا.

(٩)
الشعب اليهودي يقرأ على مسامع الله كتابَ التوراة
طيلة السنة، كل أُسبوع سورة،
مثل شهرزاد التي قَصَّت الحكايا لتنقذ حياتها.
وإلى أن نَصِلَ إلى فرحة التوراة
يكونُ قد نسيَ ويمكن البدء من جديد.

(١٠)
الله مثل مرشد سائحين
يَصِفُ حياتنا ويشرح للزائرين
وللسائحين وأبناء الله، هكذا نحن عائشون.

(١١)
«لا مثيل لإلهنا، لا مثيل لسيّدنا»، هكذا يُصَلُّون.
«لا مثيل لإلهنا، لا مثيل لسيّدنا» ينشدون بصوتٍ عالٍ
وهو لا يجيب. فنرفع صوتنا ونُغنّي
«من مثل إلهنا، من مثل سيّدنا» وهو لا يتحرَّك
ولا يتوجّه إلينا. فنضيف المزيد بقوّة التوسُّلات
«أنت إلهنا، أنت سيّدنا». لعله يتذكّرنا
الآن؟ لكنه ظَلَّ لا مباليًا، حتّى
أنّه يرمقنا بعينين غريبتين وباردتين.
وتوقّفنا عن الغناء والصراخ ورحنا نقول له بِهَمْسٍ
ونذكّره بشيء خصوصي، شيء ما صغير
«أنت هو الذي ضَحَّى آباؤنا أمامك
بغمامة السموم» لعلّه يتذكّر الآن؟
(مثل شخص يذكّر امرأة بحبٍّ قديم:
أنت لا تذكرين عندما اشترينا حذاءً

من الدكان الصغير في الزاوية ونزل مطرٌ كثيرٌ
في الخارج وضحكنا كثيرًا؟)
وَخُيِّلَ أَنَّ شيئًا ما يستيقظ فيه ولعلّه تَذَكَّرَ،
لكن الشعب اليهودي كان قد انتهى.

(١٢)
ولصلاة الفرد لا بدّ من اثنين:
أبدًا أنت المتأرجح
والثاني الذي لا يتحرّك هو الله.
لكن عندما صَلَّى أبي وقفَ مكانه
منتصبًا وبلا حراكٍ وأجبر الله على التأرجح
مثل البردى والصلاة لأبي.

(١٣)
صلاة جماعة: هل نطلب، أعطِنا سلامًا،
بالصُّراخ والعويل أم نطلب بهدوء مستكين.
لكن لو نطلب بهدوء فسيفكّر الرَّب
بأنّنا لا نُريد السّلام والهدوء.

(١٤)
آيات مزمورية. تصعدُ السذاجة من الناس
مثل هبال حرِّ طبخةٍ يصعدُ إلى أعلى
ويصير إلهًا وأحيانا آلهة أُخرى.

(١٥)
مجموعة أدوات تقديس في المتحف: عُلَب عطور
بأعلام صغيرة مثل مخيَّم احتفالي

ذي كثير من أجيال الشذى وتذكر كثير
من مخارج سبوت بلا مخرج للموت.
وشمعدانات «حانوكا»[٣] فَرِحَةٌ وشمعداناتٌ باكِيةٌ وأدوات زيتٍ
بفوّهات صيصانية، مثل أولاد مغنين
وبأفواه فاغرة بشهيّة وحب.
وَأَيْدٍ معدنية طويلة للإشارة إلى كل
ما لم يَعُد موجودًا. أيدي البشر الذين أمسكوا بها
من زمان في داخل الأرض مفصولة عن الأجساد.
أواني ليلة الفصح التي تدور بسرعة الوقت
ويُخَيَّلُ أنها واقفة وكؤوس نبيذ تقديسٍ
في المحامل، مثل أسراب كؤوس
انتصارات في الرياضة، كرة، وتسارع الأجيال.
وكل شيء ذهب خيبة وفضّة أشواق
ونحاسُ الظّلامْ. مجموعة أدوات التقديس مثل ألعابٍ
ضاجّةٍ ولامعةٍ لإله طفل
حصل على شيء من ذقنٍ، ومثل أدوات عزف
غريبة لفرقة أشباح ومثل
أسماك غريبة بلا حراك تحت مياه الزمن.
مجموعة أدوات التقديس العائدة لدكتور فويختڤانچر، الذي كان
طبيب أسنان في القدس. ومن يسمع ذلك، يضع
ابتسامة خفيفة على شفتيه، كإعمالات الفكر الخفيفة.

(١٦)

الله مثل ساحر يؤدي أعمال سحر
بأحابيل بدايته، يُطَيِّرُ الحمام من جيوبه
وَيَسْتَلُّ أرانب من ردنه وينشر امرأة إلى نصفين
ويشقّ البحر الأحمر إلى اثنين ويقوم بعشر ضربات

وعشر وصايا بالنار وسحب الدخان
ويحلّق فوق الماء ويختفي في الحائط.
والجميع يريدون الإمساك به في لحظة خطأ
وإظهار كيف أنه يفعل كل شيء دون أن يؤدي شيئًا بالفعل،
وكلّهم لا يريدون معرفة وكشف
كيف أنه يفعل كل شيء، يريدون تصديق
الجميع في مواجهة الجميع. لا شيء ضد لا شيء.

(١٧)
أنا مؤمن إيمانًا راسخًا ببعث الموتى فذلك
كالإنسان الراغب بالعودة إلى مكان محبوب، يُبْقِي
عامدًا، كتابًا، سلةً، نظارات، صورةً صغيرةً،
لتصير لديه ذريعة للعودة، هكذا الموتى يتركون
الحياة ويعودون.
مرّةً وقفتُ في ضباب خريف بعيد
في مقبرة يهودية مهجورة، لكنّها ليست مهجورةً من موتاها.
كان الجنائني خبيرًا بالزهور وفصول السنة
وليس خبيرًا باليهود المدفونين،
لكنّه قال: إنّهم يتدرّبون ليلاً، كل ليلة، على بعث الموتى.

(١٨)
دروب عمري معقّدة وشائكة. أنا عقدة يستحيل حلها،
مثل عقدة يصنعها الإنسان في المنديل لكي يتذكّر
شيئًا. لا أعرف بم أُذكِّرُ ولمن أُذكِّرُ
كي لا ينسى. ربما يتوجّب علي أن أذكّر الله
بأن يصنع عالمًا أفضلَ. لا أعرف
أنا العقدة في المنديل. هذا كل شيء وهذه حياتي.

(١٩)

من تَلَفَّعَ بـالـ« طليت »(٤) في صباه لن ينسى إلى الأبد :
الإخراج من كيس المخمل الناعم وفتح الـ« طليت » المطوية
بسطها، تقبيل العنق على طوله (أحيانا يكون العنق منسوجًا
وأحيانًا مُذَهَّبًا) . بعد ذلك، حركة كبيرة فوق الرأس
كالسماء، كما القبّة، كما المظلة . ثم ربطها
حول الرأس كما في الاستغماية، بعدها الالتفاف
بها حول الجسد كله، لاصقةً لاصقةً، والانكماش مثل شرنقة
فراشة والانفتاح مثل جناحين والطيران .
ولماذا الـ« طّليت » بالخطوط وليس بالمربّعات – السوداء – البيضاء
كما لوحة شطرنج . لأن المربّعات نهائية وبلا أمل،
الخطوط تجيء من لا نهاية وتخرج إلى ما لا نهاية
مثل مسارات الإقلاع في المطار
لهبوط الملائكة وإقلاعها .
من تغطى بـ« طلّيت » لن ينسى إلى الأبد،
عندما يخرج من البركة أو البحر
يَلْتَفُّ بمنشفة كبيرة ويبسطها ثانية
فوق رأسه وينكمش في داخلها ثانية، ملتصقًا ملتصقًا
ومرتجفًا وقتًا إضافيًا وضاحكًا ومبارِكًا .

(٢٠)

أنا إنسان « كشير »(٥) . نفسي تجتر
من الظلام المغلق لما حدث وكان،
لا نسيان، لا فقدان . مرة أُخرى « جَدِّدْ أيامنا كسابق عهدها »
مرة أُخرى « احجزِوا العيد »، لتمديد العيد يومًا إضافيًا .
من شاهد بقرات جاثمات في الإسطبل منهمكات بالاجترار
وتعابير وجهها متعة وسكينة وذكرى العشب الأخضر

في العين واللسان، يعرف ما هي المتعة الحقيقية.
وأنا اجتزئ شرخًا. لا أظلاف لي لكن لي
روحًا موزعّة. الانشطار، الشرخ، تعطيني قدرة على الصمود
فأجلد نفسي كمن يكفّر عن ذنب
في رأس السنة أو كإنسان يبحث عن شيء
أضاع، متحسسًا معطفه وجيوبه ليعثر عليه.
وربما نسيت عن أي ذنب أُكفّر.
أُريد أن أضيف لصلاة «أَذْنَبْنَا وَخُنَّا»
الكلمات، نسينا، تَذَكَّرْنَا، الإثمين اللذين ليس لهما
كفّارة. كان عليهما أن يلغي الواحد الآخر،
لكنهما يقويّان الواحد الآخر. أنا إنسان «كشير».

(٢١)
خواطر ليلة الفصح، ماذا تغيّر، سألنا
ماذا تَغيَّر الليلةَ عن كل الليالي.
وكبر معظمنا ولن نسأل بعد والبعض
ما زال يسأل عمره كله مثلما يسألون
كيف حالك أو، كم الساعة ويواصلون السير
دون سماع جواب. ماذا تغيّر كل ليلة،
مثل ساعة منبّه تكتكتها مهدئة ومنوّمة
ماذا تغيّر، كل شيء سيتغيّر. التغيُّر هو الله.
خواطر ليلة الفصح. عن أربعة أبناء تحدّثت
التوراة، واحد حكيم، واحد شرير، واحد ساذج، وواحد
لا يعرف السُّؤال. لكن القصد هناك ليس
عن واحد طيّب ولا عن واحد نُحِبّ.
وهذا سؤال لا جواب عليه وإذا توفّرت له إجابة
لن أرغب بمعرفتها. أنا الذي مررت بكل الأبناء

في سياقات مختلفة، عشت حياتي، أضاء القمر
عليّ بلا حاجة ومضت الشمس في طريقها وأعياد الفصح
مرت بلا جواب. ماذا تغيّر. التغيير
هو الله، والموت نَبِيُّهُ.

(٢٢)
حب الله لشعبه إسرائيل هو حب معكوس.
في البداية مبلوراً وحاداً بِيَدٍ شديدة وذراع ممدودة
بالمعجزات عشر ضربات الوصايا العشر، تكاد تكون
في الخفاء، دون معرفة حتّى الأسماء.
بعد ذلك عاطفي وأكثر وأكثر روحاني وأكثر
بلا جسد، حب خائب حب الأشواق الأزلية
لإله لا يبدو في السماوات. حب ضائع.

(٢٣)
نحن جميعاً أبناء إبراهيم
لكنّنا أيضاً أحفاد تيراح، والد إبراهيم.
والآن ربما جاء وقت الأحفاد ليعملوا
لأبيهم ما فعله لأبيه،
عندما حَطَّمَ أصنامه ودينه وعقيدته.
لكن هذه أيضاً ستكون بداية دين جديد.

(٢٤)
صوت جارور يُغلَق – صوت الله،
صوت جارور يُفتَح – صوت الحب،
لكن العكس ممكن أيضاً.
خطوات مقتربة – صوت الحب

خطوات مبتعدة – صوت الله
الذي غادر البلاد فجأة، مؤقتًا إلى الأبد.
كتاب بقي مفتوحًا على الطاولة وبقربه نظارات –
الله، كتاب الحب وشمعة بقيت مشتعلة –
الحب. مفتاح يدور في باب بلا صوت –
الله، مفتاح متردّد – حب وأمل.
لكن العكس ممكن أيضًا.
قربة رائحة شذى للّه،
قربة بقية الحواس للحب:
قربة تحسّس وملاطفة، قربة رؤية وسمع
وقربة المذاق.
لكن العكس ممكن أيضًا.

(٢٥)
تعلّمت حبًا في طفولتي في كنيس طفولتي
بمساعدة النساء اللواتي خلف القاطع
الذي سجن أُمي مع جميع النساء والصبايا.
لكن القاطع الذي حَبَسَهُنّ، حَبَسَني من الجانب الثاني،
كُنَّ حرات في حبّهن وبقيت أنا
سجينًا مع جميع الرجال وجميع الفتية في حبّي وتطلعاتي،
ورغبتُ بأن أكون معهن ومعرفة أسرارهن
والتبريك «مبارك من صنعني بإرادته» معهن. والقاطع،
ستارة دقيقة بيضاء وناعمة كثياب الصيف والستارة
تتحرك ذهابًا وإيابًا بالحلقات والعلاّقات،
وأصوات الحب في الغرفة المغلقة.
ووجوه النساء كوجوه القمر من خلف الغيوم
أو البدر عند فتح الستارة كما في منظومةٍ

كونيّةٍ رائعةٍ. وفي الليل قرأنا سورة
القمر في الخارج وأنا فكّرت بالنساء.

(٢٦)
تعلّمت حبًا في كنيس طفولتي:
غنّيت، تعالي يا عروس، تعالي عروسًا في ليالي السبت
بهيئة الزوج، تدربت شوقًا لأيام المسيح
وتمرّنت على الأشواق للأيام الماضية التي لن تعود.
ومن الأعماق يُغَنّي «الحزّان»[٦] حبه
وتقديس الموت على الأحبّة الباقين معًا
وبألوان الطيف يتزيَّن العصفور الذكر.
وبقماش حريري يغطون كتاب توراة مطوية
وعليها ثياب مخمل منسوج
مقواة بدعائم كتف دقيقة.
والتقبيل عند نقلها من خزانة التقديس للمنصّة
والملاطفة حين النقل وحين النقل، وحين انتقالنا.

(٢٧)
لا ثيولوجيا بعد أُوشڤيتس:
من مداخن الڤاتيكان يتصاعد دخان أبيض،
علامة على أن البطاركة لهم حبرًا أعظم.
من محارق أُوشڤيتس يتصاعد دخان أسود
علامة على أن الآلهة لم تقرر بشأن اختيار
الشعب المُختار.
لا ثيولوجيا بعد أُوشڤيتس:
الأرقام على سواعد أسرى الإبادة
هي من كتب الهواتف الخاصة بالله

أرقام لا يأتي منها جواب
وهي مقطوعة الآن، واحداً واحداً.
بعد أُوشفيتس ثمّت ثيولوجيا جديدة:
اليهود الذين ماتوا في الكارثة
أصبحوا الآن مشابهين لله
الذي ليس له هيئة الجسم ولا جسم له.
ليس لهم هيئة الجسم ولا جسم لهم.

هوامش

١ الـ« مزوزا » وِفقَ العقيدة اليهوديّة، هي رقعة تُثَبّتُ على الطرف اليمينيّ لكلّ باب من دور اليهود. ويُكتبُ عليها إصحاحان من سِفْر التثنية، من الكتاب المقدّس لدى اليهود، التوراة. تُعْتَبَرُ الـ« مزوزا » رُكنٌ أساسٌ وفرضٌ على كلِّ يهودي.

٢ في هذا المقطع، ثمّتَ لعبٌ بالكلمات: ثيولوجيا، ثيودور، هرتسل. الأُولى، علم اللاهوت. الثانية، اسم عَلَم لشخص. أمّا الكلمة الثالثة، هرتسل، فتُنسَبُ إلى الثانية، ثيودور. أي ثيودور هرتسل. أحد أكبر منظّري الصهيونيّة في العالم، صاحب الفضل الكبير في جمع اليهود من أقطاب الشتات المختلفة في العالم، وحثّهم على الهجرة إلى « أرض إسرائيل ».

٣ شمعدان الـ« حانوكا » (ما يُسمّى بالعبرية « حانوكياه »)، هو شمعدان بشُعَبٍ ثمانٍ، يُضاءُ في « عيد المشاعل »، الذي يَحتفي فيه اليهود بالتدشين المُجدّد لهيكل سليمان، وانتصار الحشمونائيم على اليونانيين.

٤ الـ« طليت » هو الرّداء الخاص بطقوس الصلاة لدى اليهود. مُعَدٌّ للبسه في الجزء العلوي من الجسم. يُشبهُ « الشّبّاح » وله أربعة « شراشيب » من أطرافه السُّفلى.

٥ لكلمة « كَشير » في السّياق الدينيّ أهميّة كُبرى. وهي تعني الصالح والمُباح (المسموح به وفق الشريعة) والجائز، ويُقال إنسان « كَشير » بمعنى تقيٌّ ونزيهٌ. والأكل حسب الديانة اليهوديّة يجب أن يكون « كَشير »، أي وفقَ ما سَنّته الشريعة اليهودية. يُقابلها في الإسلام كلمة « حلال ».

٦ الـ« حزّان »، هو « المسؤول » والمُراقب في الكنيس، ومن يرتّل الصلوات قارئًا من التوراة في صفوف المُصلّين اليهود.

نَقَلَها من العبرية: محمد حمزة غنايم

(القصيدة الأُولى من آخر مجموعة شعرية للراحل يهودا عميحاي (١٩٢٥ – أيلول ٢٠٠٠) والتي تحمل اسمها « مفتوح مغلق مفتوح »)

إشارة: تُعتبر هذه التّرجمة إحدى آخر المشاريع التي قام بها محمد حمزة غنايم، حيث كان صرّح بأنّه بصدد ترجمة المجموعة كاملة.

Contributors

Mu'taz Abu Salih - Syrian poet living in Majdal Shams, the Occupied Syrian Golan Heights / **Wissam M. Jibran** - Palestinian poet and musician living in Nazareth / **Nawal Naffa'** - Palestinian poetess, living in Beit Jan / **Bashir Shalash** - Palestinian poet from 'Arrabeh, living in Berlin, Germany / **Uthman Hussein** - Palestinian poet, living in Rafah, Gaza Strip, Palestine / **Al-Tayeb Ghanayem** - Palestinian poet living in Baqa al-Gharbiyah / **Arwaad Khatir** - Syrian poetess living in Majdal Shams, the Occupied Syrian Golan Heights / **Fadi Ma'louf** - Palestinian poet, living in Sakhnin / **Ayman Ighbariya** - Palestinian poet from Umm al-Fahm, living in the United States / **Fuad Suleiman** - Palestinian writer and musician, living in Haifa / **Hanan Hever** - Israeli researcher and critic, Professor of Hebrew Literature at Hebrew University, Jerusalem / **Sobhi al-Zobaidi** - Palestinian filmmaker and writer, living in Ramallah, Palestine / **'Ala' Hlehel** - Palestinian writer living in Haifa / **Nurit Gertz** - Israeli researcher and Professor of Literature and Cinema at Tel Aviv University and the Open University / **George Khleifi** - Palestinian filmmaker from Nazareth, Instructor in the Media Department at the Palestinian Jerusalem University, living in Ramallah / **Muhammed Hamza Ghanayem** - Palestinian poet and writer, lived in Baqa al-Gharbiyah (1957-2004) / **Fawzi Karim** - Iraqi poet living in London, United Kingdom / **Sasoon Somekh** - Researcher and Lecturer, previously Professor of Modern Arabic Literature at Tel Aviv University / **Basilius Hanna Bawardi** - Palestinian researcher and Professor of Modern Arabic Poetry at Haifa University / **Yehuda 'Amihai** - Israeli poet (1925-2000).

Contents

راحـيـل

هنا على وجه الأرض

هنا على وجه الأرض – ليس في مجاهلها،
فوق وجه الأرض القريبة، الوالدة؛
لنحزن لحزنها ولنبتهج ببهجتها القليلة
كبيرة القدرة على العزاء.

ليس ضباب الغد – بل اليوم على مرمى الراحة،
اليوم الصلب، الحار، القوي؛
فلنكسب هذا اليوم، القصير، الواحد
على وجه أرضنا هنا.

قبل نزول الليل – تعالوا، تعالوا جميعًا!
جهد موحّد، عنيد ويقظ
لألف ذراع. هل سيعجز عن رفع
الحجر من ثغر البئر؟

(«شعر راحيل» – إصدار «دڤير»)